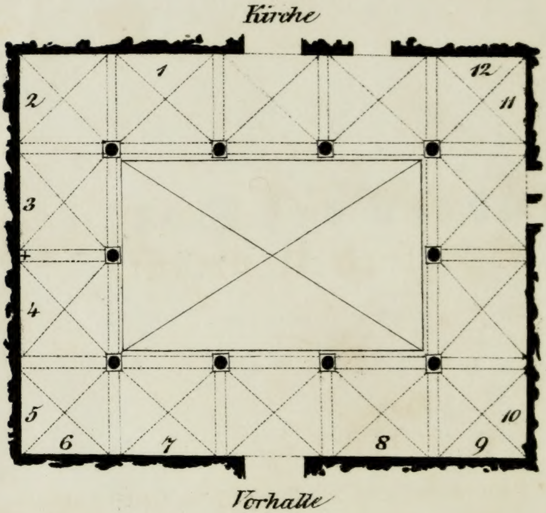
Andrea del Sarto.

Erklärung des Grundrisses des Vorhofs der Servitenkirche.



1. Christi von Alessio Baldovinetti.
2. Eintritt des heiligen Philippus in den Orden, von Cosimo Rosselli.
3. St. Philippus Benizzi und der Aussätzige,
4. St. Philippus und die Spieler,
5. St. Philippus treibt den bösen Geist aus,
6. Tod des heiligen Philippus,
7. Heilung der Kinder,

(3.–7.) von Andrea del Sarto.

8. Die Himmelfahrt, von Il Rosso.
9. Die Heimsuchung, von Jacopo da Pontormo.
10. Mariä Vermählung, von Franciabigio.
11. Mariä Geburt,
12. Epiphania,

(11.–12.) von Andrea del Sarto.

* Andrea del Sarto's Denkmal.

Andrea del Sarto.

Von

Alfred Reumont.

Mit einem Grundriß des Vorhofs der Servitenkirche in Florenz.

Leipzig:

F. A. Brockhaus.

1835.

Dem

Geheimen Legations-Rathe, außerordentlichen Gesandten und bevollmächtigten Minister Seiner Majestät des Königs von Preußen beim päpstlichen Stuhl, des rothen Adlerordens Ritter, Ehrenmitglied der königl. preuß. Akademie der Wissenschaften, General-Secretair des Instituts für die archäologische Correspondenz u. s. w. u. s. w.

Herrn Dr. Carl Bunsen

als Beweis

aufrichtiger Hochachtung und inniger Verehrung

gewidmet.

Vorwort.

Die nachfolgende Lebensbeschreibung, zu welcher die Materialien während eines längern Aufenthalts in Italien gesammelt, die aber großentheils am Strande des thrazischen Bosphorus ausgearbeitet ward, fußt auf Vasari. Es konnte nicht anders sein. Vasari, für das erste Jahrhundert der wiedererweckten Kunst unzuverlässig, mehr Novellist als Historiker, wird ein sicherer Gewährsmann, wenn er zur spätern Zeit gelangt, und im gegenwärtigen Falle verdient die Biographie, die er von Andrea del Sarto entworfen, um so mehr Berücksichtigung, da er dessen Schüler war, seine wichtigsten Arbeiten beinahe immer vor Augen hatte und ein großer Bewunderer seines Talentes war. Aber man

würde sich sehr täuschen, wenn man deshalb in seiner Arbeit eine vollständige und genaue Geschichtserzählung oder Schilderung der Werke dieses Meisters zu finden erwartete; bei näherer Prüfung ergeben sich so manche Irrthümer und Lücken, eine solche Flüchtigkeit und Ungenauigkeit in den Zeitbestimmungen, daß man davon auf andere Theile der „Vite dei pittori", bei denen die Hülfsmittel minder zugänglich waren, nicht eben zu ihren Gunsten schließen kann.

Spätere Zeiten haben für del Sarto nicht viel Bedeutendes gethan. Baldinucci, für eine andere Epoche wichtig, hat den Vasari nur abgeschrieben; die verschiedenen Commentatoren dieses Letztern, Bottari, della Valle, der mailänder Herausgeber u. A., sowie die Verfasser der „Lettere pittoriche" haben manche schätzbare Notiz geliefert und mehre Irrthümer berichtigt, ohne eine Umgestaltung des Ganzen zu versuchen und zu bezwecken. Lanzi gibt eine brauchbare Charakteristik, ohne sich natürlicherweise viel auf Einzelheiten einlassen zu können. Der wichtigste Beitrag ist ohne Zweifel die Schrift von Biadi „Notizie inedite della vita

d'Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti e documenti autentici" (Florenz, 1830), von welcher in gegenwärtiger Schrift häufig und mit Danke Gebrauch gemacht worden ist. Der Fleiß, womit der Verfasser verschiedene Urkunden, die auf das Leben und die Werke unseres Künstlers Licht werfen, hervorgesucht und bekannt gemacht hat, verdient gewiß Anerkennung; seine Arbeit, worüber ich in einem Aufsatze in der florentiner Zeitschrift „Antologia" (1830. Bd. 40, S. 198 ff.) ausführlicher zu reden Gelegenheit hatte, würde freilich noch nützlicher sein, wäre der Verf. mit mehr Kritik und Kenntniß der Geschichte jener Zeit dabei verfahren. — Dies sind die namhaftesten Vorarbeiten, deren Benutzung mir bei diesem biographischen Versuche zu Gebote stand, in welchem ich es mir vorerst zum Zwecke setzte, die Chronologie soviel als möglich herzustellen, und demnächst eine Schilderung des Charakters und Beschreibung der wichtigsten Werke eines Künstlers versuchte, welcher namentlich außer Italien viel weniger bekannt ist, als er es verdient, und über dessen Lebensschicksale selbst diesseits der Alpen die auffallendsten Irrthümer ver-

breitet sind, wovon ich nur als einzige Probe anführen will, daß man in einem 1830 zu Venedig erschienenen Buche (dem 60. Bande der „Biografia universale") drucken durfte, Pietro da Cortona sei sein Lehrer gewesen.

Vielen Malern sind größere und glänzendere Gaben verliehen worden als unserm Andrea, wenige haben ihn in dem davon gemachten Gebrauch übertroffen. Er war von Natur auf das Einfache, Anmuthige, Herzliche hingewiesen. Sobald sein Talent die Schulfesseln abgestreift hatte, zeigte es sich in seiner vollen Eigenthümlichkeit, und man kann es um so leichter erkennen und beurtheilen, da gerade die Jugendwerke Andrea's meist in Fresken bestehen, bei denen Aendern und Ueberarbeiten nicht füglich thunlich ist, und in welchen er, nach Vasari's richtiger Bemerkung, „die vollkommenste Einheit erreichte, ohne viel auf trocknem Grunde nachzuholen, sodaß seine Bilder dieser Gattung wie an einem Tage geschaffen erscheinen." In diesen Fresken, in der Compagnia dello Scalzo (S. Annunziata) können wir seinen Bildungsgang verfolgen; in seiner mittlern Epoche verließ er diese Gattung,

kehrte indeß später wieder zu ihr zurück. In die Zwischenzeit fällt seine Glanzepoche in der Oelmalerei. — Dem Leser des Vasari ist bekannt, wie gern dieser in seinen Geschichten der Künstler dieser Zeit darauf deutet und zurückkommt, daß sie durch das Studium oder gar durch bloßes Anschauen der Werke Buonaroti's „ihren Styl vergrößerten;“ — er sagt es von Rafael, er sagt es von Fra Bartolommeo, er sagt es auch von del Sarto. Niemand wird an Michel Angelo's Einfluß auf seine Zeitgenossen zweifeln, aber ich weiß nicht, ob er in dem Maße stattgefunden und gewirkt, wie Vasari vorgibt, und ob die damalige Kunstepoche etwas dabei gewonnen haben würde. Ebenso wenig glaube ich in die Ansicht einstimmen zu dürfen, welche der genannte Schriftsteller am Schlusse der Biographie Andrea's ausspricht: daß dieser, von Stufe zu Stufe vorwärts schreitend, seine Kunst auf einen noch höhern Standpunkt gehoben haben würde, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre. Wird man die Annahme für gewagt halten, daß Andrea's Talent seine natürliche Bahn durchlaufen hatte, wenn man beachtet,

daß sich in seinen spätern Werken nicht selten ein Wiederkehren gewissermaßen conventioneller Formen findet, ohne daß sie die ungesuchte Anmuth seiner früheren erreichen? Andrea, den sein günstiges Geschick in jener glücklichen Zeit auftreten ließ, wo die Kunst ihre höchste Blütenepoche erreicht hatte, bildete sich, ohne seine Originalität zu beeinträchtigen, nach großen Mustern und schuf sich einen Styl, dessen an Keinen erinnernde, von Keinem erreichte Eigenthümlichkeit ihm einen so hohen Rang unter seinen Zeitgenossen anweist; er würde in jeder Hinsicht nur unendlich haben verlieren können, hätte er, seiner Leichtigkeit vertrauend, an der Grenze eines Zeitalters stehend, wo die Manieristen der Buonaroti'schen Schule Mittelitalien überschwemmten, während Andere nur in Nachahmung Rafael's Glück und Heil sahen, fremdem Einflusse in größerem Maße Spielraum gegönnt, wie Vasari, freilich mit völlig verschiedener Ansicht, es anzudeuten scheint.

Del Sarto war ein sehr geübter Zeichner. Hätten seine Werke, namentlich seine Fresken, worin die Leichtigkeit und Sicherheit des Umris-

ses natürlich bei Weitem sichtbarer ist als in den Oelgemälden, keine andere Eigenschaft als diese, welche ihrem Meister den Beinamen des Andrea senza errori verschaffte: so würden sie schon in diesem Betracht stets ihren Werth behalten. Seine Gestalten sind fast ohne Ausnahme voll Haltung und Anstand, seine Stellungen natürlich und ungezwungen, die Verkürzungen geschickt und richtig, der Faltenwurf der Gewänder ist großartig, reich und plastisch. Es ist nicht blos der Entwurf im Allgemeinen, in welchem er so lobenswerth erscheint: die Physiognomie ist voll Wahrheit und ungezierter Anmuth, die Extremitäten sind vollkommen in der Zeichnung, Haar und Bart musterhaft ausgeführt. Am ausgezeichnetsten erscheint er in Kindern und Greisen, und ich wüßte nicht, was man einigen seiner Jesuskinder und Engel, die mit der Grazie Rafael's gemalt sind, oder den Köpfen des heil. Joseph in der Madonna del Sacco und dem Bilde für Giov. Gaddi, dem des Zacharias in der Geburt Johannis u. s. w. vorziehen könnte. Die Männerphysiognomien haben bei ihm etwas Charakteristisches, was sie gewöhnlich auf den

ersten Blick erkennen läßt. Der Winkel, den Stirn und Nase bilden, ist meist ziemlich spitz, Backenknochen und Kinnlade etwas hervortretend. Man sieht es ihnen an, daß der Künstler sich mehr nach den Gesichtern, die er täglich vor und um sich sah, bildete, als er sich nach den Regeln antiker Schönheit richtete. In den Frauenköpfen, namentlich den Madonnen, vermißt man das Ideal: sie haben größtentheils eine ausgeprägte Eigenthümlichkeit der Bildung, die immer an das Modell denken läßt, sodaß man namentlich nicht leugnen kann, daß seine Marien nicht poetisch aufgefaßt und geschaffen sind. — Das Costüm ist meistentheils das der Zeit, in welcher Andrea malte, und er wußte dies sehr gut zu behandeln. Die Gruppirung ist ungekünstelt, während gewöhnlich Alles sich zu einem vollendeten Ganzen rundet; weitverzweigte Compositionen waren seine Sache nicht, und er hat sich nur ein paarmal an solche gewagt. Er beurtheilte sich selbst zu richtig, kannte seine Sphäre zu gut und war zu bescheiden, um sich in Werken zu versuchen, bei denen eine großartigere Auffassung, eine blühendere Einbil-

bildungskraft, ein kühnerer Schwung der Ideen erforderlich gewesen wären, als sie ihm zu Theil geworden [1]).

Der Leser, welchem Vasari's Werk bekannt ist, dürfte sich darüber wundern, daß ich der Reise Andrea's nach Rom mit keinem Worte Erwähnung gethan. Der Grund davon ist, daß diese Reise etwas unzuverlässig scheint. Vasari redet freilich am Schlusse seiner Biographie davon, aber nur im Vorbeigehen, und ohne die Epoche auch nur im Allgemeinen zu bestimmen. „Es leidet keinen Zweifel," sagt er, „daß, wenn Andrea in Rom geblieben wäre, als er, Michel Angelo's und Rafael's Werke, sowie die Bild=

---

1) Man hat es oft gesagt und geschrieben, Andrea lasse kalt. Es ist wahr, seine Werke machen großentheils beim ersten Anblick keinen mächtigen und gewaltigen Eindruck; es fehlt ihnen dazu das Großartige, es fehlen die glänzenden Gegensätze, es fehlt der lebhafte Effect des Colorits; aber man gewinnt sie immer lieber, und sie reden immer unwiderstehlicher zum Herzen, je öfter und je länger man sie betrachtet, je genauer man ihre Eigenschaften analysirt.

säulen und Ruinen dieser Stadt zu sehen, sich dahin begab, er seinen Styl bereichert und seinen Figuren mehr Feinheit und Kraft gegeben haben würde, was nur Solche erlangen können, welche eine Zeit lang genau beobachtend und ausübend in Rom verweilt haben. Da er von Natur eine anmuthige und gefügige Darstellungsgabe im Zeichnen, und in Fresken sowol als Oelbildern ein lebhaftes und leichtes Colorit besaß, so darf man annehmen, daß er alle Meister seiner Zeit übertroffen haben würde, hätte er sich in Rom niedergelassen. Einige aber glauben, daß die Menge von Bildhauerarbeiten und Malereien, sowol alt als neu, die er in jener Stadt sah, ihn von dort wieder weggeführt; auch der Umstand, daß er dort viele jüngere Schüler Rafael's und Andere traf, die kühn im Zeichnen und gewandt und sicher im Arbeiten waren, gab ihm, der etwas schüchtern war, kein Herz, sich durchzuarbeiten." Lanzi erklärt sich entschieden für die Annahme dieser römischen Reise, welche ich auf sich beruhen lassen zu können glaube, und welche jedenfalls nach seiner Anwesenheit in Frankreich stattgefunden haben muß. Es wäre

dabei übrigens dem Andrea so ungefähr ergangen wie dem Fra Bartolommeo. — Ebenso wenig habe ich von Andrea als Dichter geredet. Im J. 1788 ließ der Ab. Franc. Fontani zu Florenz eine freie Uebersetzung der homerischen „Batrachomyomachie" drucken („La guerra de' topi e de' ranocchi. Poema eroicomico di Andrea del Sarto. In Firenze, 1788"), deren Originalhandschrift sich, nach einem Schreiben Ben. Menzini's an den berühmten Arzt und Dichter Redi (aus dem J. 1664), in der vaticanischen Bibliothek befindet, als Werk Andrea's bezeichnet ist und im J. 1519 entstanden sein soll. Mit einiger Verwunderung sehen wir del Sarto sich den Dichter-Malern Buonaroti, Angelo Allori, Salvator Rosa und A. mit der Bearbeitung eines griechischen Epos anschließen, wenn wir bedenken, daß seine Jugendbildung so äußerst mangelhaft gewesen sein muß; und wir dürfen kaum annehmen, daß er in späteren Jahren Kenntniß des Griechischen erworben. Wie sich dies auch verhalten möge (und es würde hier am unrechten Orte sein, die Streitigkeiten der italienischen Gelehrten über diesen Gegenstand aufzufrischen):

aus dem anmuthigen, mit heiterer Laune geschriebenen Gedichte geht hervor, daß der Verf. Maler war, — daß er voraussah, man werde ihn fragen, wo er sein Griechisch gelernt [1]), — daß Messer Ottavian de' Medici ihm bei seiner Arbeit geholfen, und er diese in der bekannten Malergesellschaft recitirte, welche den Namen der

---

1) Cto. I. St. 6. 7.

Nè state a dir: chi mi insegnò di greco?
Ch' io non so di volgar, nè di latino:
Ch' assai meglio io sarei a far da Beco,
Che sempre studiai sul fiasco, e il tino:
Ch' oltraggio forse, e non decoro arreco
Allo stuol delle Muse almo, e divino;
Che chi tenta di far l' altrui mestiere,
Fa la zuppa sovente nel paniere.

Ch' io fo quel che mi pare, e a chi non piace
Prego poi dopo mi rincari il fitto.
Voi non sapete infino a do' l' audace
Pittoresco pensier può far tragitto:
Sempre io non pingo Madonnine, e giace
Il mio pennel talvolta derelitto:
Studio allor qualche libro, o scartafaccio:
Non dite or più che il mio mestier non faccio.

Accademia del pajolo führte (vgl. S. 51). Die Burleske ist so gelungen, der Ton des griechischen Gedichtes so geschickt in neuere Zeit und Sitte hinübergespielt und damaligen Verhältnissen angepaßt, die Nachahmung so natürlich und auch in Kleinigkeiten ungezwungen, daß ich, auf obige Zeugnisse mich stützend, gern Denjenigen mich anschließe, welche auch diesen Kranz um das Haupt Andrea del Sarto's flechten. —

Weder die gegenwärtige Lebensbeschreibung, noch das angehängte chronologische Verzeichniß der Werke Andrea's — ein erster Versuch dieser Art, in welchem freilich noch manche Jahrzahl zu berichtigen, die Stelle manches Bildes zu verändern sein wird — machen Anspruch auf Vollständigkeit. Der Verf. konnte sich dabei kein anderes Ziel vorsetzen als das, welches schon zu Anfang dieser Zeilen bezeichnet wurde; es war ihm unmöglich, alle Gemälde, welche etwa del Sarto's Namen tragen mögen, aufzufinden und zu verzeichnen oder alle Kupferstiche anzugeben. Seine Aufgabe mußte eine beschränktere sein, und er hofft, man werde ihm nicht zur Last legen, jene Reichhaltigkeit der Angaben

nicht erreicht zu haben, zu welcher zu gelangen z. B. einem Biographen Rafael's leichter sein mußte. Die größte Schwierigkeit möchten die vielen Madonnenbilder und heil. Familien darbieten, die sich in italienischen sowol als ausländischen Sammlungen befinden, und deren wol noch manche in gegenwärtiger Aufzeichnung fehlen. Ob sie freilich alle von Andrea's Hand sind, mag dahingestellt bleiben. Ueber einige Werke ist dem Verf. erst während des Drucks eine Notiz zugekommen; andere scheinen ihm so zweifelhaft, daß er Anstand genommen hat, ihrer in dem Buche selbst Erwähnung zu thun. Ueber die einen und die andern dürften indeß hier einige Notizen am rechten Orte stehen. Im ersten Bande des französischen Werkes: „Tableaux, statues etc. de la galerie de Florence et du palais Pitti" (1789) findet sich eine heilige Familie, von Duponchel gestochen, angeblich von Andrea, die indeß in keiner der genannten Galerien vorhanden ist und auch wenig vom Charakter dieses Meisters an sich zu tragen scheint. — Die National Gallery zu London besitzt (Nr. 74) ein Bild, Madonna in einer Landschaft, das spie-

lende Jesuskind auf dem Schoße, daneben Elisabeth, an welche der kleine Johannes sich anschmiegt (gest. von S. Freeman), ohne Zweifel von unserm Künstler, aus der Aldobrandini'schen Sammlung an W. H. Cowr und von diesem an die genannte Galerie gekommen. — Die Grosvenor'sche Sammlung zu London hat zwei heilige Familien: die eine, wo man neben Johannes und Elisabeth noch zwei Engel sieht (aus der Agar'schen Galerie; vgl. J. Young's „Catalogue of the pictures at Grosvenor house", Gallery, Nr. 74. — wo sich auch eine Radirung findet), scheint Nachahmung einer im Louvre; die zweite (a. a. O. Saloon, Nr. 97), eine Nachahmung der Gaddi'schen, aber ohne den Johannes, ist schon im chronologischen Verzeichniß angeführt. Noch sieht man daselbst ein weibliches Bildniß, Portrait der jungen Gräfin Mattei genannt (auf Holz gemalt; Drawing room, Nr. 35), und zwei Skizzen auf Leinwand, Christ mit der Weltkugel, Johannes mit dem Kreuze (Dining room, Nr. 140. 143), die wol in keinem Fall von Andrea sind. — In der herzogl. leuchtenbergschen Galerie zu München findet man (Nr. 51) ein Brust-

bild eines Mannes, mit Bart und einer Hand, in schwarzer Kleidung, mit schwarzer Mütze auf dem Kopfe; bei Hrn. Canonicus Speth ebendaselbst einen kleinen heil. Hieronymus; in der königl. Bildergalerie (Nr. 718) ein Brustbild des heil. Joseph, Skizze auf Papier. — Die fürstlich lichtensteinische Galerie in der Roßau zu Wien hat eine heil. Familie, von welcher ein neuerer Berichterstatter (Kunstblatt, 1833. Nr. 48) sagt: „Die beste, die ich von diesem Meister sah; Maria mit dem tiefsten Ausdruck von Demuth und Mutterliebe; aus dem Kinde blitzt durch die Kindlichkeit der Ausdruck des Göttlichen, durch jene gemildert, so schön, daß Rafael es in Dem, was ich von ihm sah, nie so schön malte.“ — In der Galerie zu Modena erwähnt Barri („Viaggio pittorico“ 112) eines Heilandes in halber Figur und zweier Köpfe; in Parma eines kreuztragenden Christus; in der Bodoni'schen Sammlung in letzterer Stadt trägt ein Bildniß Dante's den Namen unsers Künstlers (s. Molossi, „Vocabol. topogr. del Ducato di Parma“ p. 281). In der Hauptkirche zu Fivizzano im Toscanischen fand man vor Kurzem zwei Bilder,

St. Rochus und St. Sebastian, einzelne Figuren, etwas über Lebensgröße, welche man für Arbeiten Andrea's hält (s. „Calendario Lunese." 1835. p. 255). Graf Tosi in Brescia besitzt ein Gemälde von del Sarto, dessen Gegenstand mir unbekannt ist. Das Portrait beim Grafen Marescalchi (vgl. S. 213) dürfte leicht Agnolo Niccolini, Vertrauten Cosmus I. und nachmals Cardinal, darstellen, wobei dann freilich sehr in Zweifel gezogen werden muß, ob es wirklich von Andrea herrührt [1]).

---

1) Gemäß der neuen Anordnung der Galerie des Palastes Pitti haben die dort vorhandenen Gemälde Andrea's folgende Nummern erhalten: Heil. Familie für Z. Bracci (vgl. S. 130) Nr. 40; Pietà (S. 174) Nr. 58; heil. Familie für Ottavian de' Medici (S. 189) Nr. 63; Andrea's Bildniß (S. 219) Nr. 66; Darstellungen aus dem Leben Joseph's (S. 134) Nr. 85. 90; Verkündigung für Giov. di Paolo (S. 73) Nr. 97; Bildniß eines jungen Mannes mit einer Frau (S. 219) Nr. 118; Himmelfahrt für die Abtei San Fedele (S. 201) Nr. 123; Verkündigung für das Kloster San Gallo (S. 41) Nr. 124; Verkündigung für G. Scala (S. 160) Nr. 163; Disputa (S. 99) Nr. 172; Bildniß eines jungen Mannes (S. 218)

Der Schatz von Handzeichnungen del Sarto's in verschiedenen Sammlungen ist ziemlich bedeutend, wenn sie gleich denen verschiedener anderer Meister an Wichtigkeit nachstehen mögen. Er führte selten seine Zeichnungen sehr aus, sie dienten ihm, nach Vasari's Bemerkung, mehr zur Erinnerung an Das, was er gesehen, als dazu, seine Gemälde nach ihnen zu copiren. Viele derselben sind im Verlaufe dieser Schrift am passenden Orte erwähnt worden; in Bezug auf einige andere mag dies hier der Fall sein. In der Galerie der Uffici zu Florenz sieht man noch (außer den bereits angeführten) eine heil. Familie, zur Linken den heil. Joseph in einer Stellung, welche dem in der Madonna del Sacco ähnelt, Maria, Jesus und Johannes

---

Nr. 184; Himmelfahrt für Panciatichi (S. 198) Nr. 191; Himmelfahrt für Cortona (S. 199) Nr. 225; St. Johann Baptist (S. 129) Nr. 265; Madonna mit dem Kinde (S. 190) Nr. 266; Madonna für Beccuccio (S. 179) Nr. 307. — Noch sieht man in derselben Sammlung einen andern heil. Johann Baptist in halber Figur, Stanza d'Ulisse, Nr. 314. —

(Nr. 1); zwei Frauenköpfe (Nr. 5 u. 6); verschiedene Köpfe, Theile des Körpers (Nr. 9—13); kleine anatomische Studien (Nr. 16); zwei Figuren aus dem Hintergrund des Fresco: St. Philippus und der Aussätzige (Nr. 22; vergl. S. 29); kleine Kinder und andere Studien (Nr. 25 u. 26). — Die Sammlung von Handzeichnungen des Marchese del Carpio (vgl. S. 146) enthält folgende Skizzen, die indeß nicht alle Original sein mögen: Andrea della Robbia (vergl. S. 36), knieende Apostel und Heilige (3 Blätter), einen sitzenden kleinen Johannes, Holzsäger, mehre stehende und sitzende Figuren, und eine heil. Helena mit andern Gestalten. — Von der „Herodias mit dem Haupte Johannis" gibt es eine Röthelzeichnung, einst im Besitz des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, jetzt des Erzherzogs Karl von Oestreich, lithographirt von J. Pilizotti in den „Copien von Originalhandzeichnungen berühmter alter Meister u. s. w." (Ital. Schule, Heft I.). — In der königl. Handzeichnungen-Sammlung zu München findet man 1. Figur eines jungen Mannes in florentinischer Tracht, mit Bauschärmeln bis an den

Ellbogen und anliegenden Beinkleidern; mit der Rechten hält er das Schwert, welches er mit der Linken zu ziehen scheint. (Sehr kühne Röthelzeichnung, der Kopf nur angelegt.) 2. Figur eines Mannes im Rauchmantel, ein Buch in der Hand haltend, in welchem er liest. (Mit Röthel skizzirt, der Kopf nicht ausgeführt.) 3. Figur eines gehenden, weit drappirten Mannes, nach der Rechten gewandt, den rechten Arm in die Seite gestützt. Sorgfältige Röthelzeichnung. 4. Skizze zur Geburt Johannis im Scalzo, mit der Feder gezeichnet, braun getuscht und weiß aufgesetzt. Diese beiden letztern sind wol in keinem Falle Original, das zweite wahrscheinlich von irgend einem Deutschen nach dem oft nachgebildeten Fresco gearbeitet.

Die Kupferstichwerke, welche Gemälde unsers Künstlers wiedergeben, die von Theod. Crüger, von Cerchi und Eredi, von Molini u. s. w., sind in den Anmerkungen näher bezeichnet worden. Das Chiari'sche, welches viele Fresken Andrea's in Umrissen enthält, heißt: Pitture a fresco di Andrea del Sarto e d' altri celebri autori, disegnate e incise a contorni da

Alessandro *Chiari*, con illustrazioni del prof. M. *Missirini* (Flor. 1834, 12 Bl., Fol.). Man findet in ihm außer den schon genannten Bildern noch Pontormo's Visitation und Poccetti's Erweckung des ertrunkenen Knaben, beide in der Servitenkirche, sowie als Vignette den Christus der Nunziata (vgl. S. 93.) — Der Kupferstecher Cantini wurde an der Vollendung seiner großen Arbeit (das Abendmahl) leider vor Kurzem durch einen plötzlichen Tod verhindert. — Aeltere Kupferstiche nach Gemälden del Sarto's gibt es noch von Jakob Callot, Bonaccina, Bloemart, Cort, Vosterman, Coelemans und A.; eine der in München befindlichen heil. Familien (Nr. 761, vgl. S. 81) wurde in Mohn's „niederrheinischem Taschenbuche" zugleich mit vielen andern Bildern der damaligen düsseldorfer Galerie gestochen. —

Es bleibt nun am Schlusse dieses Vorwortes dem Verfasser nichts Anderes übrig, als Freunden und Correspondenten, welche ihm in Deutschland, Frankreich und Italien durch reichhaltige Notizen an die Hand gingen, seinen gefühlten Dank abzustatten, und die Hoffnung

auszusprechen, daß man die Mängel der gegenwärtigen Arbeit durch die Unzulänglichkeit der zu Gebote stehenden Hülfsmittel entschuldigen werde.

Florenz, im Februar 1835.

Dr. Alfr. Reumont.

Andrea del Sarto wurde im Jahre 1488 zu Florenz geboren [1]). Von seinem Vater ist mit

1) Andrea's Familienname war Vannucchi. Er war ein Sohn von Michelangelo Vannucchi und wird so in den Registern der beiden Laienbrüderschaften von San Jacopo del Nicchio und San Bastiano, deren Mitglied er war, genannt (s. *Baldinucci*, Notizie de' professori del disegno. Sec. IV. Dec. I. p. 201. — *Bocchi*, Bellezze di Firenze, ampliate dal Cinelli, p. 427.). Sein Monogramm, ein mit einem A gekreuztes V (), befindet sich auf folgenden Bildern: Taufe Christi, im Hofe der Compagnia dello Scalzo, Mariä Geburt und Erscheinung, im Vorhofe der Servitenkirche, Abraham's Opfer, zu Dresden, und der Pietà, im Pal. Pitti. Die Familie Vannucchi soll übrigens, einer unbeglaubigten Sage nach, aus Flandern stammen und eigentlich van Huysen geheißen haben. Andrea's Vater gerieth, so heißt es, in Gent mit einem seiner Kundleute in Streit, und Dieser starb an den Folgen der ihm von Jenem beigebrachten Wunden. Um sich der Gerechtigkeit zu entziehen, floh er, kam nach Venedig, wo er seinen Na-

Gewißheit nur das bekannt, daß er ein Schneider

---

men in Vannucchi italienisirte, und endlich nach Florenz, wo er sein Handwerk, das eines Schneiders, auszuüben fortfuhr. Andrea nannte sich bald Andrea Vannucchi (womit er das genannte Bild der Geburt Mariä — auf dem obern Gesimse des Feuerheerdes — bezeichnete), bald Andrea d'Agnolo, bald Maestro Andrea d'Agnolo (so in dem Libro manoscritto di memorie dei P. P. della ss. Annunziata di Firenze, dal 1280 al 1534), oder Andrea di Michelagnolo Vannucchi (wie man in den Campioni manoscritti delle confraternità dello Scalzo, di San Jacopo del Nicchio e di San Bastiano findet). In seinem bei den Servitenbrüdern im Jahre 1527 lateinisch geschriebenen Testamente (s. unten) wird er Magister Andreas Angeli Francisci pictor Florentinus genannt. Am häufigsten ward er aber nach dem väterlichen Stande geheißen, welcher Name ihm auch in der Kunstgeschichte geblieben ist, und mit noch genauerer Bezeichnung heißt er in dem Libro di memorie dei P. P. della ss. Annunziata: Andrea d'Agnolo detto del Sarto. — And. Sar. Flo. steht auf dem Fußgestell der Madonna di San Francesco und auf der wiener Pietà; — „Io Andrea d'Angiolo del Sarto" ist seine eigene Unterschrift auf einer der Aebtissin zu Luco im Jahre 1528 ausgestellten Quittung. —

Hinsichtlich des Geburtsjahres Andrea's hat sich eine Controverse erhoben, die nicht ganz leicht zu lösen ist. **Vasari** bestimmt in der 1. und 2. Ausgabe seiner Le-

war und in dürftigen Umständen sich befand, und

---

bensbeschreibungen (jene, Florenz in der Torrentinischen Druckerei, 1550, diese bei den Giunti, 1568) das Jahr 1478, so auch Baldinucci; Beide sagen aber später, er sei 42 Jahre alt geworden, was auch die von Vettori verfertigte Inschrift des vormaligen Monumentes in der Servitenkirche zu Florenz, „Vixit annos XLII", angibt. Die späteren Herausgeber des Vasari, Bottari, della Valle u. A., haben nun das Jahr 1488 angenommen, denen auch Lanzi (Storia pittorica I. p. 135) und beinahe alle Neueren gefolgt sind. Biadi (Notizie della vita d'Andrea del Sarto, p. 16. 17) widerspricht ihnen, indem er die Taufregister anführt, worin er keinen dem Andrea ähnlichen Namen im Jahre 1488, wol aber unter dem Jahre 1478 Folgendes fand: „1478 — Novembre 26. — Andrea et Domenico di puro de Agnolo, nacque a dì 26. Novembre 1478, battezzato 26. detto." Angenommen, daß dieser Andrea Domenico d'Agnolo unser Künstler ist, so wäre die Sache für das Jahr 1478 entschieden, ob es gleich immer auffallend bleibt, bei den Schriftstellern und selbst in der Grabschrift den Irrthum hinsichtlich der Bestimmung seines Alters anzutreffen. Noch drängt sich aber ein anderer Zweifel auf, der Biadi gar nicht eingefallen zu sein scheint: wie kommt es, daß Andrea's erste bekannte Werke nur aus der Zeit herrühren, wo er, wenn wir uns an die Jahrzahl 1478 halten, das dreißigste Lebensjahr bereits überschritten hatte? Wenn wir die Seiten-

neben Andrea noch zwei ältere Söhne, Namens

---

wände (Cortine) des Altars der Servitenkirche in das Jahr 1510 setzen — älter möchten sie wol in keinem Falle sein — (im Juni 1511 begann Andrea seine Fresken im Vorhofe der genannten Kirche; die Cortinen und die Taufe Christi im Scalzo sind also wahrscheinlich vom Anfange desselben Jahres oder vom Ende 1510): so stand Andrea damals schon in seinem 32. Lebensjahre. Es wäre doch höchst auffallend, wenn er bis dahin auch gar nichts der Erwähnung Würdiges hervorgebracht haben sollte. Andrea kam, wie Vasari berichtet, in seinem siebenten Jahre zu einem Goldschmied in die Lehre, scheint aber dort nicht lange geblieben zu sein, sodaß wir mit den drei Jahren, die er bei Gian Barile zubrachte, den Zeitpunkt, wo er zu Pier di Cosimo kam, höchstens als sein funfzehntes Jahr ansetzen zu können glauben, wobei sich, nach der Annahme von 1488 als Geburtsjahr, 1503 ergeben würde. Im Jahre 1506 wurde Michel Angelo's Carton ausgestellt, welchen dann Andrea als achtzehnjähriger Jüngling studirte. Ich würde in Verlegenheit gerathen, was ich — bei Annahme von 1478 — mit den 13 Jahren bis zur Aufstellung dieses Cartons machen sollte. Es ist kaum glaublich, daß Andrea's Talent, das sich schon in dem Kinde zeigte, sich so spät entwickelt haben sollte, daß wir erst bei seinem 32. Jahre ein namhaftes Bild von ihm finden würden, wo er schon in das reife Mannesalter getreten war.

Francesco und Domenico, besaß, wie sich aus Andrea's Testamente ergibt [1]). Er lebte noch nach Andrea's Verheirathung, sein Todesjahr aber ist unbekannt. Bereits in seinem siebenten Jahre verließ Andrea die Schule, wo er nur in den ersten Anfangsgründen, im Lesen und Schreiben, nothdürftig hatte unterrichtet werden können, und kam zu einem Goldarbeiter in die Lehre. Diese Beschäftigung, welche damals mehr mit künstlerischem Sinne getrieben wurde, als jetzt gewöhnlich der Fall ist, und welcher Mehre, die von der Bildhauerkunst zu ihren vorzüglichsten Jüngern gezählt werden, oblagen — so Donatello, Verrocchio, Cellini u. M., — weckte zuerst das malerische Talent des Knaben, und er beschäftigte sich vorzugsweise mit dem Zeichnen von Modellen zu den Arbeiten, während er an der Technik des Handwerks weniger Geschmack fand. Dies fiel einem damaligen florentiner Maler, Gian Barile [2]), auf, der zwar

---

1) Er setzt sie zu seinen Erben ein, falls er ohne männliche Nachkommen sterben würde. Sie überlebten ihn Beide. Domenico hinterließ Töchter, Francesco starb ohne Kinder.

2) Vasari erwähnt im Leben Raffael's, daß Gian Barile unter dessen Leitung Holzschnittwerke an den Die-

ein sonst sehr unbedeutender Künstler, aber ein geschickter Holzschneider war und mehrmals Gelegenheit hatte, den jungen Andrea zu beobachten und Arbeiten von ihm zu sehen, sodaß er, durch das Talent des Knaben angezogen, dessen Vater bewog, ihn seiner bisherigen Beschäftigung zu entziehen und zu ihm in die Lehre zu schicken. Gian Barile unterrichtete den Knaben, zu dem er eine besondere Liebe gefaßt zu haben scheint, drei Jahre lang. Dieser war über die Aenderung seiner Bestimmung äußerst erfreut und legte sich mit einem solchen Eifer auf die Kunst, daß sein wahrer Beruf immer deutlicher ward, und er Dinge leistete, welche sowol seinen Lehrer als andere Maler der Stadt, welchen dieser sie vorzeigte, in Erstaunen setzten. Ueberzeugt von der Unzulänglichkeit der eigenen Hülfsmittel, welche er seinem jungen Zöglinge an die Hand zu geben im Stande war, sann Gian Barile nach einiger Zeit darauf, demselben zu einer bessern Anleitung zur Entwickelung seines jugendlichen Talentes zu verhelfen, und fand den Maler Piero di Cosimo Willens, Andrea als Lehrling zu sich zu nehmen.

---

len und Pfosten des Vatican verfertigte, welche gelobt wurden. S. auch Lanzi, I. 131.

Pier di Cosimo war zu Florenz im Jahre 1441 geboren und starb daselbst 1521. Er soll in der Schule des Cosimo Rosselli gebildet worden sein — woher auch sein Beiname — und in einer von dessen Arbeiten in der Sixtina zu Rom (Christi Bergpredigt), zu deren Ausschmückung mehre der bedeutendsten florentiner Maler durch Papst Sixtus IV. berufen worden, die Landschaft gemalt haben. Seine Gesichtsbildungen haben meist etwas Unangenehmes und dabei Unbestimmtes, und er hatte weniger den Ruf eines geübten Zeichners als eines guten Coloristen, aber er schloß sich doch — obgleich wahrscheinlich in der untergeordnetern Eigenschaft des Schülers oder Gesellen — jenen in mancher Hinsicht vortrefflichen Künstlern an, welche Florenz in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, einer in Hinsicht der Blüte der bürgerlichen Macht und Größe, des Reichthums und des Glanzes der Künste und Wissenschaften gleich bemerkenswerthen Epoche, verherrlichten und das Zeitalter Michel Angelo's und Raffael's einleiteten [1]). Unter diesem Manne bildete sich An=

---

1) Herr v. Rumohr hat in seinem gründlichen, mit umfassender Sachkenntniß, echtem Forschergeiste und großem Scharfsinn geschriebenen Buche: Italienische

drea nun immer mehr heran. Gemäß dem lobenden Zeugniß seines dankbaren Schülers und Biographen ließ er in seiner Lernbegierde nie vom eifrigen Studium ab und zeigte bereits damals solche Geschicklichkeit in dem technischen Theile seiner Kunst, als wenn er Jahre lang damit umgegangen wäre; weshalb sein Lehrer große Neigung zu ihm faßte und sein Fortschreiten mit freudiger Theilnahme verfolgte. Doch finden wir nicht, daß Andrea sich mit der Anleitung, welche Jener ihm geben konnte, begnügt hätte. Er benutzte alle seine Freistunden, und namentlich die Feiertage, die Werke der berühmten Künstler, deren seine Vaterstadt ihm so viele bot, zu zeichnen und zu studiren; und gewiß hat die edle Einfachheit der charaktervollen Fresken Masaccio's, nebst dem Reichthum der Composition und der naturgetreuen Wahrheit der großen Werke Ghirlandajo's und Einzelnem von Cosimo Rosselli u. A., wie sie ihm in den Kirchen del Carmine, Santa Maria novella, Santa Trinità, Ognissanti, San Ambruogio u. s. w. immer vor Augen waren, äußerst vortheilhaft auf seine

---

Forschungen (Bd. II. S. 264 ff.), die Charakteristik dieser Kunstepoche mit eben so vieler Wahrheit als tiefem Eindringen in ihre Eigenthümlichkeit geliefert.

Bildung gewirkt. Mit besonderem Fleiße studirte er jene berühmten beiden Cartons Michel Angelo's und Lionardo's, welche, zur Ausführung für den Rathssaal des Palastes der Signorie gezeichnet, zur Nacheiferung für jüngere Künstler öffentlich ausgestellt waren [1]).

---

1) Michel Angelo's oftgenannter Carton wurde auf Veranlassung des damaligen Gonfaloniere der von den Medici wieder befreiten florentinischen Republik, Pietro Soderini, im Wetteifer mit Lionardo da Vinci, für den mit Zuziehung Giuliano's da San Gallo, Cronaca's, Baccio d'Agnolo's u. A. gebauten Rathssaal des alten Palastes gezeichnet, für welchen gleichfalls die von den Schutzheiligen der Stadt umgebene Madonna Fra Bartolommeo's bestimmt war, die sich unvollendet in der Galerie der Uffici zu Florenz befindet. Da Vinci hatte (gemäß einer eigenen handschriftlichen Note, mitgetheilt in Amoretti's Memorie istoriche su la vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci. Milano, 1804. p. 87 sqq.) den von den Florentinern im Jahre 1440 über Niccolò Piccinino, Feldhauptmann des Herzogs Philipp Maria Visconti, bei Anghiari im Tiberthale erfochtenen Sieg (*Machiavelli,* Istor. fiorent. l. V. *Sismondi* l. 69) gewählt; Buonaroti ein Ereigniß aus der Belagerung von Pisa durch die Florentiner im Jahre 1406 (Machiav. l. c. l. III.), und stellte einen Haufen Soldaten dar, welche im Arno baden und während des-

Unter den einheimischen und fremden jungen Malern, welche zu gleichem Zwecke zu diesen Mei-

---

sen vom Feinde angegriffen werden (*Condivi*, Vita di Michelangelo Buonaroti. Ed. II. Fir. 1746. c. 31). Michel Angelo ließ, als er 1504 nach Rom ging, den Carton unbeendigt und vollendete ihn dann in Zeit von drei Monaten 1506. Den Untergang dieses großartigen Werkes verschuldete, so heißt es, Baccio Bandinelli, welcher sich, während der 1512 durch die Absetzung des Gonfaloniere Soderini in Florenz entstandenen Verwirrung, durch Hülfe eines nachgemachten Schlüssels in das Zimmer schlich und den Carton in Stücke zerriß (*Vasari*, Vita del Bandinelli). Bastiano (Aristotile) da San Gallo copirte ihn im Kleinen und führte 1542 ein Oelgemälde, grau in grau, danach aus, welches in den Besitz K. Franz I. kam. Schiavonetti stach 1808 eine Copie, die sich bei Herrn Coke auf seinem Landsitze Holkham befindet (s. *Quatremère de Quincy*, Vita di Raffaello Sanzio, trad. da *F. Longhena*, p. 48—54. — *Cicognara*, Storia della scultura. Ed. II. p. 160 — 162. — J. D. Passavant im Kunstblatt, 1832. S. 266). Danach erschien 1824 ein Umriß von G. Rossi. Die einzelnen, von Marc Anton und Agostino Veneziano gestochenen Figuren, sowie Edelingk's „Reitergefecht" nach da Vinci, sind bekannt. Nach einer Bemerkung Benvenuto Cellini's (Vita di B. Cellini, ad a. 1518) befand sich Buonaroti's Carton in der Sala del Papa, der Lionardo's

sterwerken herbeiströmten, und unter denen Il Rosso, Jacopo Sansovino, Aristotile da San Gallo, Ridolfo Ghirlandajo, Francesco Granacci u. A. genannt werden, zeichnete Andrea sich bald als der vorzüglichste aus. An diesem Orte machte er die Bekanntschaft des jungen Franciabigio, der, 1483 geboren und also nur um wenige Jahre älter als er selbst, sich unter der Leitung des talentvollen Mariotto Albertinelli mit Erfolge derselben Kunst widmete und bereits in seiner Jugend durch einige gelungene Fresken sich bedeutenden Ruhm erwarb. Eine gegenseitige Annäherung fand bald zwischen beiden Jünglingen statt, welche später in die genaueste Freundschaft überging, und deren wechselweise Einwirkung nicht übersehen werden darf. Namentlich hatte Andrea auf das schwächere Talent seines Freundes bedeutenden Einfluß, welcher den Werken

---

im mediceischen Hause. Die Sala del Papa, 1418 bei Gelegenheit der erwarteten Ankunft Papst Martin V. erbaut, war im Kloster Santa Maria novella. Später wurde sie mit dem Kloster der Nonnen della Concezione in Via della Scala vereinigt (s. *Richa*, Notizie storiche delle chiese fiorentine. T. III. P. I. p. 114).

desselben sichtlich aufgedrückt ist. Bei merklicher geistiger Verwandtschaft sucht er sich dem Style Andrea's zu nähern, sodaß man versucht werden möchte, selbst die Mitwirkung dieses Letztern manchmal in Franciabigio's Werken anzudeuten. Der Umstand, daß Beide eine Zeit lang zusammen und später mehrmals wetteifernd an denselben Orten malten, leitet noch mehr darauf hin. In den Gewändern und Gruppirungen ist besonders die Einwirkung Andrea's bei Franciabigio deutlich; seine Grazie aber und Mannichfaltigkeit vermochte Dieser nicht zu erreichen. Die Freundschaft Beider, denen mehrmals Gelegenheit ward, als Nebenbuhler in der Kunst aufzutreten, scheint bis an Franciabigio's Lebensende gewährt zu haben; denn ein von Beiden in Gemeinschaft herrührendes Gemälde, wovon später die Rede sein wird, trägt die Jahrzahl 1523, und schon im Jahre darauf erfolgte Franciabigio's Tod.

Da nicht blos gleicher unermüdlicher Fleiß und gleiches Streben, sondern auch Uebereinstimmung des persönlichen Charakters, der bei Beiden als gutmüthig, sanft, bescheiden und gefällig geschildert wird, sie einander näher führte: so beschlossen sie, eine gemeinsame Arbeitsstube zu nehmen. Hierzu bewog den Franciabigio überdies der Umstand, daß

sein bisheriger Lehrer Albertinelli der Ausübung seiner Kunst entsagte. Mariotto, den Vasari als einen ausgelassenen, sinnlich verlorenen Menschen schildert — ein Charakter, der dem seiner Werke geradezu widerspricht, da kein Maler seiner Zeit sich dem großen und reinen Fra Bartolommeo so sehr nähert als er in seinen bessern Arbeiten —, hatte, von innerm Unmuthe überwältigt und durch die Lästerzungen einiger seiner Kunstgenossen verwundet, der Malerei den Rücken gedreht und eine Weinschenke eröffnet, wobei er sich seinen unedlen Neigungen ohne Rückhalt hingab [1]). — Andrea'n aber bewog zu diesem Schritt der schwierige Charakter Pier di Cosimo's, dessen Sonderbarkeiten er nicht länger zu ertragen im Stande war. Sie mietheten daher zusammen eine Stube in einem am

1) Wann dies der Fall gewesen, gibt Vasari nicht an. Nach einiger Zeit erwachte Albertinelli's besseres Gefühl wieder, und die Gemeinheit seines neuen Standes ekelte ihn an, so daß er, obgleich innerlich zerstört und zerrissen, wieder zur Kunst zurückkehrte und seine Apostasie gutzumachen suchte. Dies muß zu Ende 1512 stattgefunden haben, denn wir finden schon eine Arbeit von ihm im mediceischen Hause zur Feier der Papstwahl Leo X. erwähnt, welche am 11. März 1513 stattfand.

Getreidemarkte (Piazza del Grano) liegenden Hause und begannen mehre ihnen übertragene Werke in Gemeinschaft auszuführen. Eines der ersten derselben waren die Seitenvorhang-Bilder des Hauptaltars der Servitenkirche, welche Arbeit (Oelgemälde) sie durch Verwendung eines Sacristans erhalten hatten. Auf der einen, gegen den Chor gewendeten Seite war eine Verkündigung, auf der innern aber eine Kreuzabnahme dargestellt: letztere eine Nachahmung des dort befindlichen Bildes von Fra Filippo Lippi und Pietro Perugino. Diese Gemälde sind verschwunden, ohne daß man weiß, wie und wohin [1]).

---

1) Der Hauptaltar, der von Holz und nach einer Zeichnung Baccio d'Agnolo's war (*Bocchi*, Bellezze di Firenze, p. 442), wurde später mit einem marmornen vertauscht. — Da uns keine nähere Beschreibung der Bilder auf den beiden Cortinen geblieben ist, so läßt sich nicht darüber entscheiden, ob die genannte Verkündigung das Original der von Alessandro Allori gemalten war, welche, als in der Capelle der Scali befindlich, von Bocchi (p. 446) mit vielem Lobe beschrieben und dabei bemerkt wird, sie sei einer von Andrea del Sarto nachgeahmt, deren Verlust die Stadt beklage. — Das angeführte Bild von Lippi und Perugino, welches bei dem zweiten Gemälde zum

Bald aber bot sich dem Andrea Gelegenheit dar, seine Kräfte auf einem weitern Felde und allein zu versuchen. Es gab in Florenz zu jener Zeit eine fromme Gesellschaft von Laienbrüdern, welche sich den heiligen Johann den Täufer zu ihrem Beschützer gewählt hatte und die Compagnia dello Scalzo genannt wurde [1]). Diese

---

Vorbilde diente und sich erst in der Capelle der Federighi, dann der Medici, in der Servitenkirche befand, ist jetzt ein Eigenthum der florentinischen Akademie der schönen Künste (Gemäldesammlung, Nr. 36). Die obere Hälfte ist von Fra Filippo, die untere von Pietro gemalt.

1) Diese Gesellschaft hieß Anfangs **Disciplinati di San Giovanni Battista** und erhielt den Namen **dello Scalzo**, weil bei den öffentlichen Processionen einer der Brüder baarfuß das Cruzifix zu tragen pflegte. Sie wurde im Jahre 1785 aufgehoben. — Die Zahl der Frescobilder dieses Chiostro (jetzt der Akademie der schönen Künste gehörend) beläuft sich auf 16; 12 derselben sind Darstellungen aus dem Leben des Täufers (10 von der Hand Andrea's, 2 von Franciabigio); 4 kleinere, die göttlichen Tugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe und Gerechtigkeit, von Andrea, dessen Büste in Marmor sich über der Hauptthür befindet. Die Ordnung, in welcher sie einander der Geschichte nach folgen, ist nachstehende: 1) Zacharias im Tempel, 2) Mariä Heimsuchung,

hatte ihren Versammlungsort in der Via larga, oberhalb der Wohnung Octavian's de' Medici, dem

---

3) Johannis Geburt, 4) Johannes verläßt das Vaterhaus, 5) Jesus und Johannes treffen einander auf der Reise (diese beiden letzteren von Franciabigio, und nicht den Evangelien, sondern irgend einem apokryphen Buche oder einer Heiligenlegende entlehnt), 6) Taufe Christi, 7) Johannis Predigt, 8) Johannes tauft das Volk, 9) Johannes wird gebunden vor Herodes geführt, 10) Herodis Gastmahl und Tanz der Salome, 11) Johannis Enthauptung, 12) Herodias erhält das abgeschlagene Haupt des Täufers. In der nachfolgenden Beschreibung wird ihrer Stelle gemäß der Zeit ihrer Verfertigung Erwähnung geschehen. — Was den Preis dieser Fresken betrifft, so erhielt der Maler, wie aus einem zwischen ihm und den Conservatoren der Gesellschaft abgeschlossenen Contracte hervorgeht (in einem der Bücher derselben, gez. Lett. B. dal 1515 al 1526, p. 30, aufbewahrt im Archiv des Spitals von Santa Maria nuova, bei Biadi p. 24 angeführt), für jedes der größeren Bilder 56 Lire ($12\frac{2}{3}$ Thlr. S.), und für jedes kleine 21 Lire ($5\frac{2}{3}$ Thlr.). — Bis zu den letzten Decennien des verflossenen Jahrhunderts vollkommen erhalten, wurden sie damals verwahrlost und Wind und Wetter preisgegeben, wodurch alle, und namentlich einige auf beklagenswerthe Weise, gelitten haben und dem unvermeidlichen Untergange entgegenschritten, sodaß sie zum Theil kaum mehr denn Schattenbilder ihrer ur-

Garten des Dominicanerklosters San Marco gegenüber, wo sie einen kleinen innern, mit Säulen umgebenen Hof hatte einrichten lassen, dessen Wände sie nach damals allgemeiner Sitte mit Darstellungen aus dem Leben ihres Schutzheiligen

---

sprünglichen Schönheit sein mögen. Seit der Rückkehr der gegenwärtigen Herrscherfamilie hat deren Sorgfalt für die Erhaltung der Kunstmonumente Toscanas sich auch dieser vortrefflichen Werke angenommen, sodaß mindestens das noch Vorhandene vor künftiger Beschädigung gesichert ist. — Diese Bilder, deren Originalskizzen sich zum Theil in der königlichen Galerie zu München befinden, wurden mehrmals in Kupfer gestochen, aber noch nicht auf eine ihrer ganz würdige Weise; 1618 von Theodor Crüger aus Nürnberg in 14 Blättern nebst Andrea's Portrait (s. Notizie istor. degli intagliatori, di G. Gori Gandellini. Siena, 1808. T. I. p. 270); dann in den 1780ger Jahren von Ben. Eredi, Cerchi u. A. nach Zeichnungen von P. Benvenuti, L. Sabatelli u. M., endlich vor Kurzem von verschiedenen Künstlern in den Pitture a fresco d'Andrea del Sarto nella Compagnia dello Scalzo incise ed illustrate (Firenze, 1830. Fol.). Letztere, welche den Anfang einer Sammlung sämmtlicher Fresken del Sarto's bilden sollten, aber aus Mangel an Unterstützung nicht fortgesetzt wurden, werden bei Erwähnung der einzelnen Bilder besonders angeführt werden.

verziert zu sehen wünschte. Da nun Andrea durch seine ersten Arbeiten sich bereits den Ruf eines fleißigen und geschickten, dabei anspruchlosen jungen Mannes erworben, und sie, nach Vasari's Ausdruck, mehr Frömmigkeit und guten Willen als Geld besaßen, so riefen sie diesen und bewogen ihn, das Werk zu unternehmen. Die Taufe Christi, der Zeitfolge nach das erste, der Reihe nach das sechste Bild, eröffnet diesen berühmten Cyclus, in welchem sich die Ausbildung und Richtung des Talentes unseres Künstlers in seiner Stufenfolge zeigt, und welches uns mehr als irgend eines seiner anderen Werke, seine charakteristische Eigenthümlichkeit erkennen zu lassen, geeignet ist. Es ist das älteste bekannte Gemälde, das wir von Andrea besitzen, noch etwas in der trockenen und eckigen Manier der Schule, aus welcher er hervorgegangen, aber es verspricht schon durch seine richtige und ungezwungene Zeichnung (die hier um so mehr ins Auge fallen mußte, da dieses Bild — wie alle übrigen grau in grau gemalt — nicht den Reiz der Färbung hatte, um das Auge zu bestechen) Das, was Andrea's nachmalige Leistungen verwirklichten, sowie es andererseits durch seine einfache Anordnung auf diese Eigenheit seines Talentes hindeutet. Die meisten Spuren seines sich bildenden

Geistes (denn man muß hier noch keinen in der Composition historischer Bilder geübten Künstler suchen und erwarten) finden sich in den beiden kindlich frommen Engeln, die man auf dem rechten Ufer des Flusses knieen sieht, während Johannes, in der linken, den Mantel festhaltenden Hand ein hölzernes Kreuz, auf der entgegengesetzten Seite steht und aus einer Muschel das Wasser über das Haupt des Heilandes ausgießt, um dessen Ufer die kleinen Wellen des Flusses spielen. Aus der Höhe schwebt der heilige Geist herab; eine etwas öde und reizlose Landschaft mit Felsen und einigem Gesträuch umgibt die beiden Gruppen [1]).

Hatte Andrea in der Taufe Christi schon Spuren seines Talentes gezeigt, so sieht man dies in der Predigt Johannis in der Entwickelung. Der Heilige, den lange die Wüste in Betrachtung und Andacht und im Entsagen irdischer Genüsse genährt, „bekleidet mit Kameelshaaren und mit einem ledernen Gürtel um seine Lenden" [2]), steht im Vordergrunde auf einem abgehauenen Baumstamm, ermahnt das Volk zur Buße und verkündet den

---

1) Gest. v. J. Migliavacca.

2) Evangelium Matthäi 3, 1 ff.

Messias. Zu beiden Seiten stehen Männer, der Predigt zuhörend; hinter ihnen knieen im Halbkreise die Frauen. Jene sind bereit, das göttliche Wort in ihre Herzen aufzunehmen, diese sind schon voll der Andacht und Begeisterung. Wie schön und wahr ist die erste Frau zur Rechten, welche, das Kinn auf die Hand gestützt, das Auge zu dem Verkünder emporhebt; — die neben ihr, die, ganz der Ruhe des Betrachtens hingegeben, voll Andacht aufblickt, während ihre Hände im Schoße ruhen; — und eine dritte, die ihr Kind an sich drückt, ohne daß ihre Aufmerksamkeit dadurch von dem heiligen Redner abgezogen wird. In der Gruppirung sowol als in den einzelnen Figuren ist dieses Bild ganz besonders gelungen zu nennen [1]).

---

1) Gestochen von E. Langermayr. Die Skizze auf Papier, grau in grau, befindet sich in der königlichen Bildergalerie in München (Nr. 185). — Schon Vasari bemerkt es, und Viele nach ihm, daß Andrea in diesem Bilde mehre Figuren Albrecht Dürer's benutzt habe, dessen Werke gerade damals in Italien, auch durch die Nachstiche Marc Anton's, sehr bekannt wurden; und Ersterer sucht ihn gegen den dadurch auf ihn gekommenen Tadel des Plagiats und der Ärmlichkeit eigner Erfindung zu rechtfertigen. Diese den Dürer'schen Bildern wirklich entlehnten Figuren belaufen sich im

Johannes tauft das Volk. —
„Da ging zu ihm hinaus die Stadt Jerusalem

Grunde nur auf zwei: eine männliche Gestalt in langem mönchsartigem Gewande, im rechten Vordergrund, und eine sitzende Frau mit einem Kinde, aus einem der Bilder der kleinen Passion genommen. Soviel ich weiß, ist aber weder von Vasari noch von irgend einem andern Kunstschriftsteller das weit bedenklichere Plagiat bemerkt worden, welches Andrea, sowol in der Predigt Johannis als in der Taufe Christi, an zwei denselben Gegenstand darstellenden Fresken eines der größten und reichsten Meister der florentinischen Schule, des Domenico Ghirlandajo (in dem Cyklus aus dem Leben des Täufers, im Chor von Santa Maria novella) verübt hat. Aus Ghirlandajo's Taufe Christi (gestochen von C. Lasinio, 1826, in der Sammlung der berühmtesten florentinischen Fresken) sind die Figuren des del Sarto'schen Bildes ohne Ausnahme, der Heiland, der Täufer und die beiden knieenden Engel, genommen, und in der Stellung des erstern ist nur Einiges, in jener der übrigen beinahe gar nichts geändert, wogegen die vielen übrigen Figuren und die reiche Landschaft im Geschmack der Quattrocentisten, womit Ghirlandajo den Raum ausgefüllt hat, weggelassen sind. In der Predigt Johannis gehört dem ältern Künstler (dessen Gemälde Lasinio 1825 stach) nicht nur die Idee, sondern namentlich die auf dem Stumpf des Baumes stehende Gestalt des Täu-

und das ganze jüdische Land, und alle Länder am Jordan; und ließen sich taufen von ihm im Jordan und bekannten ihre Sünden" [1]). Noch ein reicheres Feld zur Prüfung seiner Kunst, namentlich in der Darstellung des Nackten, hatte Andrea in diesem Bilde. Idee und Anordnung sind musterhaft; Alles darin rundet sich mit vollkommener Harmonie. In der Mitte steht Johannes auf ei-

---

fers, welche bei Andrea eine Copie ist, sowie man auch noch in andern Figuren große Annäherung findet. Das jugendliche Alter del Sarto's, als er diese Bilder malte, und wo die Hervorbringungen der großen Meister, die er eifrig studirt hatte, sich seinem Geiste tiefer eingeprägt, als seine eigenen Ideen sich entwickelt zu haben scheinen, läßt uns dafür eine Entschuldigung finden, und ebendeshalb sehe ich mich veranlaßt, den Zeitpunkt, wo Andrea die Predigt verfertigte, jenem der Taufe weit näher zu rücken, als es Vasari thut, der sie, offenbar viel zu spät, gegen das Jahr 1515 setzt; wogegen ich zwischen der genannten Predigt und der Taufe des Volkes, die er nach einander nennt, einen neuen Zwischenraum annehmen möchte. Hier sind sie eines nach dem andern aufgeführt, um eine zu große Zerstückelung zu vermeiden; die Zeit ihres Entstehens mögen die Jahre 1510—1514 sein.

1) Matthäus 3, 5 ff.

nem felsigen Vorsprunge des Ufers und gibt einem vor ihm im Strome knieenden, die Arme auf der Brust kreuzenden Jüngling die Taufe; auf dem andern Ufer sieht man einen andern jungen Mann, der dem Zuschauer den Rücken wendet, beinahe ganz ausgekleidet und im Begriff, in das Wasser zu steigen, während zur Rechten Mehre sich ankleiden, welche schon das Reinigungswasser erhalten haben. Vor allen zu loben ist die schöne kräftige Gestalt des letztgenannten Jünglings, sowie die eines ältern Mannes auf dem rechten Ufer, welcher, den einen Fuß auf ein Felsenstück gestemmt, im Begriff ist, denselben zu trocknen, während seine Kleidungsstücke vor ihm auf dem Boden liegen. Ein charaktervoller Kopf eines Greises hinter demselben, sowie ein freundlicher Knabe, welcher, von einem Gespielen umarmt, auf dem Abhang des Ufers sitzt, sind noch bemerkenswerth. Stellung, Miene und Gewand des Johannes sind passend und ausdrucksvoll. — In einer Gruppe kleiner Figuren im Hintergrunde, unter hochgewachsenen Baumstämmen, sieht man den Täufer von den Pharisäern und Sadducäern umgeben, die höhnisch zu seinem frommen Werke kommen, und die er mit dem Feuereifer seines begeisterten Gemüthes schilt

und zur Buße ermahnt. So sind hier zwei verschiedene Momente der Geschichte in einer Darstellung vereinigt [1]).

Der Ruf, welchen der junge Künstler sich nun zu erwerben begann, war die Ursache, daß verschiedene Einwohner seiner Vaterstadt Gemälde von seiner Hand zu besitzen wünschten und ihm manchen Auftrag ertheilten. Nur eines von diesen frühesten Bildern wird, als im Besitze von Filippo Spini, bei Vasari erwähnt, und auch dieses ohne Bezeichnung des Gegenstandes und nur mit allgemeinem Lobe. Es dürfte also schwer, wenn nicht unmöglich sein, über diese Werke der sogenannten ersten Manier etwas Zuverlässiges aufzufinden; Alles, was namentlich in seinem Vaterlande an solchen Bildern von ihm vorhanden ist, die man bei seinem Biographen nicht besonders angeführt und beschrieben findet, trägt den Charakter einer spätern Epoche. Das einzige jener früheren Zeit angehörende historisch beglaubigte Gemälde ist Christi Erscheinung als Gärtner vor Marien Magdalenen (Noli me tangere). Für die Klosterkirche

---

1) Gest. von Ang. Emilio Lapi.

San Gallo bei Florenz [1]) gemalt, wurde dieses Bild (Ölgemälde) bei Zerstörung des Klosters während der Belagerung im Jahre 1529 (s. unten) in die kleine Kirche San Jacopo tra' Fossi gebracht, wo es sich noch gegenwärtig befindet. Christus, in dem Garten des Arimathäers stehend, hält in der Linken das Kreuz, an welchem eine kleine Fahne flattert; mit der Rechten macht er eine abwehrende Bewegung gegen die knieende Magdalene, welche die Hände nach ihm ausstreckt. Das Bild ist von angenehmer Wirkung, ohne indeß Lebendigkeit und tiefern Ausdruck der Köpfe zu besitzen; obgleich das Colorit sehr nachgedunkelt hat, so mag doch Vasari's Lob seiner Sanftheit und anmuthigen Harmonie richtig gewesen sein. Es hängt übrigens jetzt sehr unvortheilhaft für den Beschauer.

1) Dieses Kloster wurde im Jahre 1488 durch Lorenzo de' Medici, den Erlauchten, auf Veranlassung des Fra Mariano da Gennazzaro aus dem Orden der P. P. Eremitani di San Agostino mit großer Pracht erbaut. Sein Architekt, Giuliano de' Giamberti, erhielt davon den Namen Giuliano da San Gallo. Es lag vor dem Thore San Gallo, wo sich jetzt Spaziergänge und eine kleine Capelle, zur Madonna des Hustens, befinden. (s. *Dom. Moreni*, Notizie istoriche dei contorni di Firenze. T. III. (1792) p. 31 sqq.

Die Vorhalle (Chiostro) der Servitenkirche zu Florenz (ss. Annunziata) enthält dreizehn Lünetten, welche gleich denen des großen Hofes zur Ausschmückung durch Frescobilder bestimmt waren. Schon hatte Alessio Baldovinetti (vor 1450) auf der Mauerfläche zunächst einer der Eingangsthüren der Kirche die Geburt Christi [1]) dargestellt, aber unvollendet gelassen, und hierauf Cosimo Rosselli in seiner letzten gesunkenen Epoche die erste Lünette der linken Wand mit der Aufnahme des heiligen Philippus Benizzi in den Servitenorden bemalt. Es war nun der Wunsch der Mönche, die Arbeit in diesem Vorhofe fortgesetzt zu sehen;

---

1) Richa (Notizie stor. delle chiese di Firenze. VIII. 108) setzt dieses Bild in das Jahr 1476, also etwa 20 Jahre nach dem großen und schönsten Werke Rosselli's, „das Wunder des heiligen Sacraments" in der Kirche San Ambruogio. (Vergl. auch Rumohr, II. 267. *Bocchi,* p. 418. — Philippus Benizzi war im August 1233 zu Florenz geboren und starb 1285. Seine Canonisation durch Papst Clemens X. geschah 1671. Er war einer der eifrigsten Beförderer und Vorsteher des Ordens der Servi, den im Jahre 1193 sieben fromme Männer zu Florenz vorerst unter dem Namen der Laudantes gestiftet hatten (s. Acta Sanctorum m. Augusti. T. IV. Vita s. Philippi Benictii).

und da Andrea, nachdem er mit seinem Freunde seine frühere Wohnung verlassen und in der Sapienza, dicht an dem genannten Kloster, ein Zimmer genommen hatte und wegen seiner Fortschritte in der Kunst allgemein gepriesen wurde, sich einmal zufällig in der Kirche befand, so dachte ein Bruder Sacristan, Fra Mariano, vom Canto alla Macine, sich einmal mit wenigen Kosten herauszuziehen. Indem er also (sagt Vasari, dessen Erzählung wir hier folgen müssen) den Andrea, der ein sanfter und gutmüthiger Mensch war, von der Seite des Ehrgeizes faßte, stellte er sich, als ob er nur aus Theilnahme an ihm handle, und sagte, er wolle ihm in einer Sache behülflich sein, die ihm Ehre und Vortheil bringen und eine solche Berühmtheit erlangen werde, daß es ihm nie wieder an Etwas fehlen solle. Nun eröffnete er ihm seinen Vorschlag und suchte ihn zu überreden, die Fortsetzung der Arbeiten in dem Vorhofe zu übernehmen, indem er ihm zugleich bemerklich machte, daß es ein öffentlicher und sehr besuchter Ort sei, und er durch dieses Werk sowol Fremden als Einheimischen bekannt werden würde: deshalb müsse er an gar keine Bezahlung denken, sondern sogar, im Falle er nicht dazu ersucht worden, die Klosterbrüder bitten, ihm die Arbeit zu übertragen. Falls

er aber nicht dazu geneigt sei, fuhr der schlaue Fra Mariano fort, habe er den Franciabigio bei der Hand, der, um bekannt zu werden, sich freiwillig dazu angeboten und ihm die Bezahlung völlig anheimgestellt habe.

Alles dieses wirkte auf unsern Künstler, und da er zuletzt vernahm, daß sein Freund sich zur Annahme willig erklärt habe, so zögerte er nicht länger und traf mit dem Bruder sogleich die Übereinkunft, indem er sich schriftlich für das ganze Werk verpflichtete. Der Preis, für welchen sie übereinkamen, war sehr gering [1]); aber Fra Mariano sagte, er schenke ihm auch Dies noch aus seiner Tasche. Andrea legte nun sogleich Hand ans Werk, und zwar setzte er, dem Wunsche der Mönche gemäß, die von Cosimo begonnenen Darstellungen

1) In einem Ricordo Ms. in dem schon genannten Libro di memorie der Servitenbrüder findet sich angemerkt, daß Andrea für jedes der in Frage stehenden Bilder 10 Scudi von Fra Mariano erhielt: „Andrea d'Agnolo detto del Sarto pittore eccellentissimo dipnse tutte quell' altre istorie fino alla porta grande, che và fuori, e n'ebbe scudi dieci dell' una da Ser Mariano" (Biadi, a. a. O. p. 27). Vasari sagt, er habe „dieci ducati per ciascuna storia" erhalten.

(Fresco) aus dem Leben des heiligen Philippus fort, womit er am 16. Juni 1511 begann [1]). Der Gegenstand des ersten Bildes, St. Philippus Benizzi und der Aussätzige, ist folgendem Zuge der Geschichte entlehnt: Als der Heilige, so sagt seine Lebensbeschreibung, sich auf einer Pilgerfahrt in der Landschaft von Siena befand, um zu dem Papste zu ziehen, der nebst seinem Hofe zu Viterbo verweilte, begegnete er zwischen Buonconvento und San Quirico einem armen, nackten Aussätzigen, der ihn um eine milde Gabe bat. Da erwiederte der Heilige mit den Worten des Apostels: „Gold und Silber besitze ich nicht, was ich aber habe, will ich Dir geben"; und er ging etwas vom Wege ab, zog sein wollenes Untergewand aus und reichte es dem Armen, seine Blöße damit zu decken [2]). — In der vordern Hauptgruppe wendet sich der Heilige, der von zwei Mönchen seines Ordens begleitet wird,

---

1) Die genaue Zeitbestimmung ergibt sich aus den Notizie delle cose memorabili della chiesa de' Servi, in dem mehrgenannten Libro di memorie: „Ne' 16. Giugno 1511 Andrea comincia le pitture nel chiostrino".

2) Acta Sanctorum l. c. p. 682. „Ventum est in Senensem agrum — inter Buonconventum ac s. Quiricum" (Vergl. auch *Bocchi,* p. 419).

zu dem Armen um; in verschiedenen Nebengruppen sind andere Momente der Geschichte dargestellt, wie es damals noch Sitte war, verschiedene Zeitpunkte einer Begebenheit auf einem Bilde zu vereinigen. Man findet hier schon Sicherheit in der Zeichnung und Ausführung, aber dabei etwas Hartes, Eckiges und Unbelebtes, was zum Theil durch den wenig interessanten und zerstückelten Gegenstand des Bildes veranlaßt sein mag und durch die unangenehme Landschaft noch erhöht wird [1]).

Der Gegenstand des zweiten Bildes, St. Philippus und der Spieler, ist ein viel belebterer, und sein Totaleindruck bei Weitem größer. Während der Heilige auf einer Reise gegen die Alpen hin an einem schwülen Sommertage sich in der Gegend zwischen Bologna und Modena befand, traf er unter einem Ulmbaum am Wege einen Haufen von wüsten Soldaten und Gaunern, welche, mit dem Kartenspiel beschäftigt, gotteslästerliche Reden führten. Als der Heilige ihnen ihr

---

1) Im Umriß gestochen (nebst den übrigen Fresken Andrea's) von Alessandro Chiari, 1832—1833. Gezeichnet wurde es, nebst den übrigen, von C. Falcini, für die von Molini unternommene, aber (wie schon gesagt) nicht vollendete Sammlung der Pitture a fresco.

lasterhaftes Leben vorhielt, spotteten sie seiner Ermahnungen; kaum aber hatte er sich einige Schritte weit entfernt, als ein Blitz vom Himmel herniederfuhr, zwei der Männer erschlug und den übrigen, nebst einem unter ihnen befindlichen Weibe, das höchste Entsetzen einjagte [1]). Alles ist in diesem Bilde Bewegung, Verwirrung und Schrecken: der Heilige allein ist ruhig, ernst, voll Adel. Seine feste Haltung bildet einen schönen Contrast mit der Unordnung der ihn umgebenden Scene. Der noch nicht zu Boden gefallene Ast des Baumes, in dem das Feuer zündete; das noch in der Luft flatternde Blatt bezeichnen die plötzliche Ursache und den Moment der Handlung. Den Kopf mit beiden Händen fassend, stürzt der Eine betäubt vor, während Andere schreiend die Flucht ergreifen, und, um auch den Eindruck des plötzlichen Getöses auf die Thiere zu zeigen, ein Pferd mit raschen Sprüngen hinwegeilt. Alle diese Nebengruppen, nebst anderen kleinen Figuren im Hintergrunde, umgeben in zweckmäßiger Anordnung die Hauptgruppe, gebildet von dem Heiligen und seinen beiden Begleitern, mit Pilgerstäben und in graue Mäntel mit

---

1) Acta Sanct. l. c. p. 687.

Capuzen gehüllt. Die Bewegungen sind ungesucht, der Ausdruck voll Wahrheit, das Colorit angenehm. Das Fortschreiten von dem letztgenannten zu diesem Bilde ist schon sehr bemerklich [1]).

Das dritte Gemälde stellt die Austreibung des bösen Geistes aus einem Mädchen dar. In der Mitte liegt die Besessene halb zurückgebeugt in den Armen der Ihrigen, eines ältlichen und eines jüngeren Mannes (Vater und Bruder?) und einer Frau, welche sie mit großer Theilnahme halten und betrachten. Das Gesicht des Heiligen, der zu ihrer Rechten etwas mehr nach vorn steht, trägt den Ausdruck der Zuversicht und Ruhe, welche die ihn begleitenden Mönche und eine edle Gestalt in rothem Gewande (im Vordergrunde) theilen. Hinter denselben rennen zwei erschreckte und staunende Frauen auf die Kranke zu, zu deren Linken sich mehre Zuschauer befinden, die entweder dem Vorgange ihre ungetheilte Aufmerksamkeit widmen oder einander ihre Verwunderung darüber mittheilen. In diesem Bilde sind Zeichnung und Colorit gleich

---

1) Gestochen von C. Alberti und (im Umriß) von A. Chiari, 1833. — Von dem Stiche von A. C. Lapi gibt es nur Ätzdrücke.

schön; namentlich in letzterer Hinsicht hat es vor den beiden früheren in Ton und Harmonie bedeutenden Vorzug. Das Interesse ist geschickt concentrirt, indem die verschiedenen Gruppen, durch Beziehung auf den Hauptgegenstand, in genaue Berührung gesetzt sind; nur bringt gerade dieses zu sichtliche Streben etwas Gezwungenes und Absichtliches in die Composition hinein, sowie überdies der Umstand, daß alle Personen sich beinahe in derselben Stellung befinden, einen Mangel an Abwechselung und Mannichfaltigkeit veranlaßt, welcher der Wirkung in etwas Abbruch thut. Die großartige Architektur des Hintergrundes, mit Durchsicht auf die ferne Landschaft, ist gut angebracht und wird durch kleine Figuren belebt, ohne daß diese indeß auf den Hauptgegenstand störend wirken [1]).

Da nun Andrea durch diese drei Fresken, die er zugleich aufdeckte, und welche, nebst der des Rosselli, die linke Wand des Chiostro füllen, sich, nach der Äußerung seines Biographen, großen Ruhm und viel Ehre erworben: so ward er dadurch aufgemuntert, als Fortsetzung und Beschluß derselben noch zwei andere Bilder zu malen. In dem vierten

1) Im Umriß gest. v. A. Chiari, 1833.

Gemälde, Tod des h. Philippus und Auferweckung des Knaben, liegt der Heilige todt auf der Bahre, während einige Klosterbrüder um ihn herumstehen. Auf der dem Zuschauer entgegengesetzten Seite beugt sich einer über ihn hin und küßt seine Hand mit einer durch Ausdruck und Natürlichkeit vortrefflichen Attitüde. Zu den Füßen der Bahre steht eine Gruppe von Männern in rothen Gewändern, unter denen namentlich einer mit erhobener Hand, und ein schöner alter Kopf daneben, bemerkenswerth sind. Die nächste, ebenfalls ausgezeichnete Figur dieser Gruppe ist Girolamo della Robbia, des Malers besonderer Freund, Großneffe des Luca, und aus jener thätigen und begabten Künstlerfamilie stammend, welche Florenz mit so vielen schönen Arbeiten in Marmor, Erz und gebrannter Erde (terra della Robbia) bereichert hat. Vor der Bahre ereignet sich ein Wunder in der Wiedererweckung eines todten Knaben. Man sieht Diesen in zweifacher Gestalt: zuerst wie er entseelt, und bereits die nahende Verwesung in dem bleichen Gesicht, an Händen und Füßen angedeutet, am Boden liegt; sodann wie er, durch die Einwirkung der Berührung durch die Kleider des Heiligen erweckt, im Aufstehen begriffen ist. Es läßt sich gegen diese etwas sonderbare Idee, beide Momente

auf solche Weise vereint darzustellen, zwar Manches einwenden; die Ausführung ist aber namentlich in der Stellung und den Mienen des wiederbelebten Kindes so überaus gelungen und anmuthig, daß man Jenes gern übersieht. Man kann den Contrast zwischen Tod und Leben nicht schöner und wahrer darstellen. Derselbe, oder wenigstens ein ähnlicher Gegenstand, in dem wunderschönen Basrelief an Ghiberti's erzenem Sarkophag des heiligen Zanobi (im Dome zu Florenz) und in einer von Dom. Ghirlandajo's Fresken aus dem Leben des heiligen Franciscus, in der Kirche Santa Trinità, gibt zu interessanten Vergleichungen Stoff. — Noch befinden sich auf diesem Bilde zur Linken des Zuschauers zwei gutgehaltene Männergestalten in Grün und Purpur, und zur Rechten ein Armer, der hinter einer Säule hervorblickt. In Hinsicht des Colorits wird dieses Gemälde von dem darauf folgenden vielleicht noch übertroffen — an Composition, Wahrheit und Interesse kommt ihm aber kein anderes in diesem Cyklus gleich [1]).

Auf dem fünften und letzten Bilde dieser Reihe von Darstellungen aus dem Leben des heiligen Phi-

1) Gest. von F. Tommasino, und im Umriß von A. Chiari, 1832.

lippus, Heilung der Kinder durch das Gewand des Heiligen, sehen wir einen Priester, welcher eine aus dem Gewande des Verstorbenen verfertigte Reliquie einem Knaben auf das Haupt legt, um ihn dadurch zu heilen. Das Kind kniet mit gefaltenen Händen vor dem Geistlichen, etwas hinter ihm zur Seite seine Mutter; verschiedene Gruppen von Frauen und Kindern, voll lebhafter und natürlicher Attitüden, füllen den übrigen Raum. Auf diesem Gemälde sehen wir den Bildhauer Andrea della Robbia [1]) († 1529), Vater des obengenannten Girolamo, als Greis in rother Kleidung, auf einen Stab gestützt; neben ihm befindet sich sein anderer Sohn Luca. Die beiden Bettler, die man auf jeder Seite des Bildes sieht, würden vielleicht etwas gesucht erscheinen, wenn die in Weiß gekleidete Figur zur Linken, die für den Krüppel auf der Treppe in einem Korbe Nahrung bringt, nicht Abwechselung veranlaßte. Die Gegensätze der

---

1) Von ihm sind verschiedene der prachtvollen Terre-cotte im Franciscanerkloster zu Alvernia — nel crudo sasso intra Tevere e Arno (*Dante*, Parad. XI. 106) —: eine Verkündigung und Himmelfahrt Mariä, und die Himmelfahrt Christi. In demselben Kloster bewundert man ein großartiges Altarblatt von Luca: die Kreuzigung.

Licht- und Schattenpartieen, und die Harmonie des Colorits machen in diesem Bilde eine vorzüglich angenehme Wirkung [1]).

Bis hieher war Andrea mit seiner Arbeit gelangt, als er eine Pause machte, da ihm (nach der Äußerung seines Biographen) „der Lohn zu gering für die große Ehre" schien. Er sagte sich deshalb von der Verpflichtung los, den ganzen Hof auszumalen, und Fra Mariano, den Dies sehr schmerzte, da die Bewunderung der Werke Andrea's mit ihrer Zahl wuchs, konnte ihn nur dazu bewegen, sich noch für zwei Bilder verbindlich zu machen, wofür er ihm indessen den Preis zu erhöhen versprach. — Das Talent unseres Künstlers hatte nun sein erstes Stadium durchlaufen, wo es sich wol in seiner reinsten Eigenthümlichkeit gezeigt hat, und ging dann zu der zweiten Epoche über, die

---

1) Im Umriß gestochen v. A. Chiari, 1832. Ein ausgeführter Stich, von G. Scotto, wird erwartet. — Auf diesem Bilde findet sich die Jahrzahl: A. D. MDX. Ich weiß diese mit der oben angeführten urkundlichen Angabe, welche den Anfang dieser Gemälde in das darauf folgende Jahr 1511 setzt, nicht in Übereinstimmung zu bringen, wenn ich nicht annehme, daß das letzte I, welches im Schatten eines Randes stehen mußte, durch einen Zufall erloschen ist.

sich von jener merklich unterscheidet. Wir finden in den Jugendwerken des Andrea, bei denen die Zeit ihrer Aufeinanderfolge als Maßstab ihres fortschreitenden Werthes dienen kann, ein sich ausbildendes Talent, als dessen Hauptmerkmale ungekünstelte Natürlichkeit, treues Streben nach Charakteristik, vernünftige Anordnung und Gruppirung, harmonische Färbung und anmuthige Darstellung, verbunden mit richtiger und gewandter Zeichnung, sich ausweisen. In seinen ersten Leistungen zeigt er sich noch etwas befangen: die Figuren sind ein wenig hager, die Gewänder eckig, die Composition dürftig. In keinem dieser Werke muß man indeß einen großartigen, überströmenden Geist, einen bedeutenden Reichthum an Ideen, eine auffallende Eigenthümlichkeit der Bildung, ein sehr warmes und lebhaftes Colorit erwarten. Dies sind Eigenschaften, welche unserm Künstler nicht, so wie jene, zu Theil geworden sind. Seine Werke sind, wie sein Charakter, freundlich und ansprechend, auf ihrer Stufe vortrefflich, ohne Ansprüche auf Das machen zu wollen, was sie nicht besitzen und was nicht in ihrer Natur liegt. Andrea hat den Umfang seiner künstlerischen Fähigkeiten sehr wohl erkannt, sich nie an Gegenstände gewagt, welche die kühne und erhabene Phantasie eines Buonaroti oder die Begei=

sterung des Urbinaten erfodern, sondern mit ausdauerndem Fleiße in einem beschränkteren, aber darum doch gewiß höchst lobenswerthen Kreise sein Talent zu der Höhe ausgebildet, deren es fähig war, und auf diese Weise Werke geliefert, welche für die Bewunderung aller Zeiten geschaffen sind. Er hätte sich vielleicht einen ausgedehntern Kreis eröffnen können, wenn die natürliche Schüchternheit seines Charakters es ihm erlaubt hätte, wäre aber dadurch wahrscheinlich aus demjenigen herausgetreten, in welchem er sich so rühmlich, so angenehm und liebenswürdig gezeigt hat. Sein Styl hat zwar nachher an Größe, seine Composition an Mannichfaltigkeit und Wechsel zugenommen — letztere aber hat niemals einen sehr großen Reichthum an Ideen gezeigt, während seine Natürlichkeit, deren reinste Eigenthümlichkeit wir in seinen Jugendbildern finden, dadurch vielleicht etwas verwischt worden ist. Sein Colorit hat später sehr gewonnen, sodaß er auch in diesem Bezuge unter den florentinischen Künstlern seiner Zeit einen bedeutenden Rang einnimmt, namentlich was eine vollkommene Kenntniß der Harmonie der Farben betrifft, ohne daß es indessen doch, mit höchst wenigen Ausnahmen, entweder sehr lebhaft oder warm geworden wäre, weshalb es durch die Werke sowol

mehrer unter den früheren Florentinern, als auch durch Fra Bartolommeo, Bugiardini, Albertinelli, Ridolfo Ghirlandajo u. A. sehr in Schatten gestellt wird. Es ist zu bedauern, daß uns, um eine bessere Vergleichung des Colorits in den verschiedenen Zeiten anstellen zu können, von seinen Ölgemälden nichts übrig geblieben ist, was wir dieser ersten Epoche mit Gewißheit zuschreiben können, als das schon genannte Bild: Christi Erscheinung als Gärtner, und ein hiernächst zu nennendes, für dieselbe Klosterkirche gemaltes; die Fresken haben zudem alle zu bedeutend gelitten, um zu einer Vergleichung dienen zu können, und überdies hat Andrea sich in späterer Zeit nicht soviel denn früher dieser Gattung gewidmet und zum Theil in Chiaroscuro gemalt, weshalb hier die Aneinanderhaltung immer mißlich bleibt.

Der Architekt und geschickte Holzarbeiter Baccio d'Agnolo, welcher dem jungen Künstler wohlwollte, war die Veranlassung, daß ihm die Verfertigung eines Frescos an der Außenseite eines Hauses übertragen wurde, welches in einem Winkel hinter der Kirche Or San Michele liegt [1]). Er

---

1) Zur Zeit Cinelli's (1677) sah man in einem der

stellte dort eine Verkündigung Mariä dar, welche, nach Vasari's Äußerung, gleich von Anfang an wenig gelobt wurde, weil er darin, statt der Eingebung seines natürlichen Talentes zu folgen, durch Studium und Künstelei glänzen wollte. Dieses Fresco wurde, nachdem es beinahe völlig untergegangen war, mit einem hölzernen Tabernakel überdeckt; jetzt sind nur noch unbedeutende Reste davon vorhanden. Zur Linken des Zuschauers befindet sich der Engel, der noch zum Theil erhalten ist und in den Fleischpartieen einen bräunlichen Hauptton zeigt; die Figur der Jungfrau ist beinahe völlig zerstört. Der gegenwärtige Zustand des Bildes erlaubt kaum mehr, eine Idee davon zu fassen.

Die Augustinermönche von San Gallo waren mit der früheren Arbeit, welche Andrea für sie geliefert, so zufrieden, daß sie ihm eine Verkündigung [1]) für ihre Kirche auftrugen. Maria steht

---

Zimmer des Hauses zwei Engel a fresco von Andrea's Hand. (Vergl. *Bocchi* l. c. p. 70.).

1) Bei Zerstörung des Klosters wurde dieses Bild nach San Jacopo tra' Fossi gebracht, wo sich jetzt eine Copie von Vannini, nach Andern von Piero Dandini befindet. Das Original ist gegenwärtig im Palast Pitti,

im Vordergrunde zur Rechten, zur Linken befindet sich der Engel, den zwei andere begleiten. Das Colorit dieses Bildes ist vortrefflich, und für unsern Künstler ist die Malerei sehr pastos; die Köpfe der beiden Engel gehören zu den geistvollsten und anmuthigsten Physiognomien, die er je gemalt hat. Am wenigsten gelungen ist die Jungfrau selbst, in deren Gesichtsbildung und Haltung man Grazie und Schönheit vermißt. Jacopo da Pontormo, dessen Name in dieser Lebensbeschreibung noch mehrmals genannt werden wird, damals Andrea's Lehrling, malte zu diesem Bilde eine Predella, die indeß jetzt nicht mehr vorhanden ist, und ließ schon damals in seinem jugendlichen Alter seine nachmaligen schönen Werke erwarten. Er stellte darauf, unter Beihülfe des jungen Malers Rosso, einen vom Kreuz abgenommenen Heiland dar, welchen zwei Engel, Fackeln in den Händen haltend, beweinen, und daneben, in zwei kleinen runden Bildern, zwei Propheten. Jacopo, nur um einige Jahre

---

Stanza di Giove. Unter den Handzeichnungen Andrea's in der flor. Galerie (Blatt 20) sieht man die Skizze des Engels. — Gestochen von C. Mogalli (Raccolta di quadri posseduti da S. A. R. Pietro Leopoldo. Fir. 1778. No. 27).

jünger als Andrea, war bereits in der Schule Albertinelli's und Pier di Cosimo's gewesen, als er sich an Jenen wandte, dessen Einfluß sich auch am deutlichsten in seinen Werken zeigt, namentlich in denen der ersten und vorzüglichsten Epoche. Der Lehrer, eifersüchtig auf das ausgezeichnete Talent seines Schülers, in welchem er bald einen gefährlichen Nebenbuhler zu erhalten fürchtete, zeigte dieselbe kleinliche Gesinnung, die man sich von Titian in Betreff Tintoretto's erzählt. Da er die Cartons einer Fides und Charitas gesehen hatte, welche Jacopo für eine dem Andrea di Cosimo aufgetragene Darstellung des mediceischen Wappens bei Gelegenheit der Papstwahl Leo X. gezeichnet, wurde er ihm so gram, daß er ihn nie mehr mit günstigem Auge ansah und ihn endlich zwang, seine Werkstatt zu meiden. Pontormo ward später wirklich zu verschiedenen Malen sein Nebenbuhler, wie bei den Arbeiten im oftgenannten Hofe der Servitenkirche, wo er die schöne Heimsuchung malte, deren großartige Formen man mit Recht bewundert, sowie in der mediceischen Villa zu Poggio a Cajano, wovon weiter unten die Rede sein wird.

Unzulängliche Nachrichten über einige andere frühe Arbeiten müssen hier im Vorbeigehen einge=

schaltet werden. Von einem Bilde, welches die Gottesmutter mit dem Kinde, dem heiligen Joseph und der heiligen Anna darstellte und zu Vasari's Zeit im Besitze Baccio Barbadori's zu Florenz war, weiß man, daß es später dem venetianischen Patrizier Pietro Pesaro, Botschafter seiner Republik am römischen Hofe unter Pius VI., gehörte. Nur dem Namen nach sind zwei andere Madonnenbilder bekannt, von denen, als Vasari schrieb, eines im Besitze von Lorenzo di Domenico Borghini, und das andere für Lionardo del Giocondo gemalt war, dessen Sohne Piero es nachmals gehörte. Noch zwei andere Darstellungen desselben Gegenstandes, für Carlo Ginori gemalt, wurden von dem erlauchten Ottaviano de' Medici angekauft, der seine Villa zu Campi, zwischen Florenz und Prato, mit einem derselben zierte, während das andere in der Wohnung seines Sohnes Bernardetto unter anderen werthvollen ältern und neuern Gemälden einen Platz fand. Da der Name dieses Mannes in dem Leben unseres Künstlers, dessen vorzüglichster Beschützer er war, oft wiederkehrt, so ist es nöthig, über seinen Charakter und seine Schicksale Einiges vorauszusenden.

Ottaviano de' Medici war im Juli 1482 geboren, stammte von einem Nebenzweige der Fa-

milie und war mit den beiden Linien des Hauptstamms, in den beiden Söhnen Giovanni d'Averardo's, Cosmus dem Alten und Lorenzo, ihren Ursprung nehmend, welche nach einander Florenz seine Herrscher gaben, nur sehr weitläufig verwandt. Doch zeigte er sich immer als einen eifrigen Anhänger sowol der Nachkömmlinge Lorenzo des Erlauchten, als später des Herzogs Cosmus. Als im Jahre 1526 das kaiserliche Heer unter dem Connetable von Bourbon gegen Rom zog, bemühte sich Ottavian sehr, das schon damals gegen die Medici sehr aufgebrachte Volk in Ruhe zu halten, was ihm indeß nur sehr unvollkommen gelang, indem schon im folgenden Jahre, da Clemens VII. in äußerster Noth sich nur mit Mühe auf dem päpstlichen Throne zu halten vermochte, seine Familie, zum dritten Male, aus Florenz verjagt ward. Ottavian bekleidete zu jener Zeit ein öffentliches Amt in dem Freistaate, wurde zwar sogleich entlassen, blieb aber dennoch, auf geheime Veranlassung des Papstes, in Florenz. Dem Volke sehr verhaßt, befand er sich hier indessen in einer schwierigen Lage; und in jener stürmisch bewegten Zeit, wo die Leidenschaften jedes Einzelnen offenen Spielraum hatten und endlich den Staat in das beklagenswertheste Elend stürzten, sah er

sein Leben mehrmals bedroht. Als der Prinz von Oranien im Jahre 1529 mit dem kaiserlichen Heere zur Belagerung der Stadt herbeizog, wurde Ottavian ins Gefängniß geworfen. Diese bedrängten Verhältnisse änderten sich natürlich augenblicklich mit dem Falle von Florenz im folgenden Jahre. Er wurde ein Mitglied des damals eingesetzten außerordentlichen Raths der zwölf Bürger, deren erster Beschluß die Rückberufung der Medici war, und verwaltete darauf eine Zeit lang das Amt des Justiz = Gonfaloniere, sowie unter dem Herzoge Alexander mehre Stellen von Wichtigkeit. Nach des Herzogs Ermordung durch seinen Vetter Lorenzino, 1537, soll man ihm die Regierung angetragen haben; aber er ward einer der thätigsten Beförderer der Interessen des jungen Cosmus, dessen Muhme, Francesca de' Salviati, er zur Ehe hatte, und dessen besonderer Günstling und Rathgeber er wurde. Die Urtheile über den Charakter dieses Mannes sind verschieden, doch vereinigen sich die Meisten dahin, ihn als einen Höfling und Fürstenschmeichler, wegen seiner Anmaßung verhaßt und seiner hohen Ehrenstellen unwürdig, darzustellen. Benvenuto Cellini (dessen leidenschaftliches Wesen freilich nicht als Bürgschaft seiner Unparteilichkeit gelten kann), der im Jahre 1535 in

einer die herzogliche Münze betreffenden Angelegenheit mit ihm in Berührung kam, wirft ihm vor, sich in Alles zu mengen, und nennt ihn bald darauf sogar einen Schuft [1]). Die schönen Künste scheint er aufrichtig geschätzt zu haben und ein Beförderer und Beschützer derselben sowie der Künstler gewesen zu sein. Er war ein großer Verehrer Buonaroti's, ohne aber dessen politische Ketzereien verschmerzen zu können, und unserm Andrea besonders zugethan. Seinen eifrigsten Lobsprecher fand er in Vasari, der seiner in den Lebensbeschreibungen und Briefen stets rühmend gedenkt, nicht nur viele eigene Arbeiten und Copien für ihn lieferte, sondern auch viele gute Kunstwerke für seine Sammlung ankaufte und ihn (in einem

1) Vita di B. Cellini. Tom. I. p. 352. 385. „Quel ribaldaccio d'Ottaviano." — Vergl. sonst Lita's Famiglie celebri d'Italia. (Medici di Firenze. Tav. XX.) — *Northcote's* Life of Titian (London, 1830). T. I. p. 144. — Ottavian's Söhne waren Alexander, geboren 1536, welcher 1605 unter dem Namen Leo XI. zum Papste gewählt ward, aber nur 37 Tage regierte, und Messer Bernardetto, welcher in der Via larga wohnte und sich später in Neapel niederließ, wo seine Familie noch in unseren Tagen einen berühmten Sprößling gehabt hat.

Briefe an Antonio Pietro Turini vom März 1533) seinen „Leiter und Freund" nennt. — Ein Flecken haftet übrigens noch auf dem Charakter Ottavian's, der im Jahre 1546 starb. Da er die Verwaltung des Privatvermögens des Herzogs in Händen hatte, und sein eigenes Einkommen sich dabei auffallend vermehrte, so gerieth er in den Verdacht der Untreue, die sich auch in so weit bestätigte, daß bei einer nach seinem Tode vorgenommenen Durchsicht der Rechnungsbücher sein Sohn Bernardetto zum Schadenersatz angehalten wurde.

Bis zu dieser Zeit hatte Andrea — obgleich er mit Franciabigio eine gemeinschaftliche Arbeitsstube gehabt — wahrscheinlich mit seinen Eltern zusammengewohnt, die er in ihrem Alter von dem Erwerb seines Fleißes unterstützte, und war ein guter und dankbarer Sohn gewesen. Sein Charakter wird als sanft, gutmüthig und bescheiden geschildert; wegen seines Talentes und Betragens zugleich ward er von Jedermann geliebt und geachtet und hatte sich bereits, in einer an ausgezeichneten Künstlern reichen Periode, manchen Freund und Beschützer erworben. Die Zeit, wo er von der Ausübung seiner Kunst ausruhte, widmete er der Unterhaltung mit Freunden, welche dieselbe ehrenvolle Bahn mit ihm verfolgten, und suchte die Lücken, welche sein

spärlicher Jugendunterricht in seinem Geiste und seiner Erziehung gelassen, sorgfältig auszufüllen. Neben Franciabigio war sein liebster Genosse der junge Jacopo Tatti Sansovino, der eine Zeit lang in demselben Gebäude, der Sapienza [1]), mit ihm wohnte und später, nachdem er die unter Andrea Contucci von Monte Sansovino erlernte Bildhauerkunst verlassen, eine der Zierden der modernen Architektur ward, da er in Venedig, als Baumeister der Procurazie, diese Stadt mit noch jetzt allgemein bewunderten Werken schmückte. Im Verein mit Diesem übte er sich nicht nur im Zeichnen, worin Beide es zu einer seltenen Vollkommenheit brachten, sondern sie tauschten auch gegenseitig ihre Gedanken über die Kunst und deren Schwierigkeiten aus, indem Jeder von dem Talent und der Erfahrung des Andern Nutzen zog. Auch mit dem Bildhauer Niccolò di Raffaello de' Pericoli, genannt il Tribolo, dessen Cellini so oft in seiner Selbstbiographie erwähnt, war er sehr befreundet

1) Die sogenannte Sapienza ist ein von Niccolò da Uzzano errichtetes Gebäude zwischen der Servitenkirche und dem Marcusplatze. Es diente eine Zeit lang zum Löwenzwinger und gegenwärtig zu den großherzoglichen Stallungen.

und besuchte ihn oft in Gesellschaft anderer Künstler in der Werkstatt des Nanni Unghero, wo Jener zu arbeiten pflegte.

Ueberdies sind uns umständlichere Nachrichten von dem gesellschaftlichen Leben des Andrea geblieben, welche einerseits zur Charakteristik der von der alten Fröhlichkeit und Schnellkraft der vorigen Jahrhunderte (man denke, um ein einziges bekanntes Beispiel anzuführen, an die Zeit des großen Filippo Brunelleschi und Donatello's und die ergötzliche Geschichte vom dicken Tischler) damals noch nicht entarteten florentiner Sitten (auf welche indeß nur zu bald häusliches Unglück und verlorene Unabhängigkeit einwirken sollten), andrerseits zur Schilderung der persönlichen Neigungen unseres Künstlers beitragen. In der Sapienza hatte noch ein anderer Maler, Giovanni Francesco Rustici, seine Arbeitsstube. Bei Diesem, der ein lustiger Gesell war, versammelten sich häufig mehre andere junge Leute, die nach und nach regelmäßig zusammenkamen und eine Art von Akademie oder Gesellschaft bildeten, wie sie in Italien zu jeder Zeit so häufig gewesen sind. Diese waren Andrea del Sarto, sein Freund Domenico Puligo, von dem noch später die Rede sein wird, und welcher sich dem Geschmacke Fra Bartolommeo's näherte,

aber auch Vieles von Andrea in seine Manier aufnahm; der Architekt Aristotile da San Gallo, welcher diesen antiken Namen (sein ursprünglicher war Bastiano) wegen seiner anziehenden philosophirenden Unterhaltung erhielt; der Bildhauer und Maler Solosmeo, der Maler Spillo, der Goldarbeiter Roberto, Francesco di Pellegrino, Niccolò Boni, Domenico Baccelli, Lorenzo, genannt Guazzetto, und Robert, Sohn des Malers Filippo Lippi. Diese Gesellschaft, in welcher scherzhafte Poesien hergesagt, lustige Lieder gesungen, Witze und Erzählungen vorgebracht und vor Allem, wie es scheint, wacker geschmaust wurde (indem es jedem Theilnehmer oblag, ein Gericht in einer neuen und ungewohnten bizarren Gestalt zu erfinden und aufzutischen), erhielt den Namen Akademie des Kessels (Accademia del pajolo) von einem durch den Maler Rustici ersonnenen Nachtmahle. Andrea brachte einmal folgendes Gericht zum Vorschein: es stellte einen achtseitigen, auf Säulen ruhenden Tempel dar; der Boden war eine große Schüssel von Gallerte, musivähnlich in Abtheilungen von verschiedenen Farben getheilt. Die Säulen, welche den Porphyr nachahmten, waren hohe und dicke Knackwürste, Basis und Capital von Parmesankäse, das

Gesimse von Backwerk, und die Tribune von Marzipan. Den Altar bildete eine Pastete mit gewissen leuchterähnlichen Aufsätzen. In der Mitte stand ein Chorpult von kaltem Kalbfleisch, mit einem Gesangbuche, dessen Blätter von Nudeln und Noten von Pfefferkörnern waren. Die Chorsänger und Kleriker waren Kramsvögel mit offenem Schnabel, alle mit Chorröcklein von dünnem Schweinedarm; und hinter ihnen als Chorherren einige gemästete Tauben mit ihren aus Mangold-Scheiben gefertigten rothen Kapuzen [1]).

Auch an einer andern, dieser ähnlichen Gesellschaft, welche die Akademie der Maurerkelle (Accademia della cazzuola) genannt wurde, nahm Andrea Theil. — Diese und ähnliche Umstände bestätigen die Bemerkung Vasari's, daß unser Künstler neben dem Vergnügen, das er an geselligen Freuden fand, den sinnlichen Genüssen sehr ergeben war. Sein Mangel an Enthaltsamkeit soll ihm sehr geschadet und endlich sein Leben verkürzt haben. — Aber eine neue Neigung bemächtigte sich um diese Zeit seines jugendlichen Gemü-

---

1) Vergl. Vasari im Leben des Rustici. Ueber diese Malergesellschaften sehe man noch: Osservatore fiorentino (von Lastri). Ed. III. T. 3. p. 123—125.

thes und übte darauf einen Einfluß auf, der während seines ganzen Lebens unvermindert geblieben ist, und von dem man sagen kann, daß sein Glück und seine Aussichten dadurch, wenn nicht ganz zerstört, doch sehr vermindert und beschränkt worden sind.

Seit einiger Zeit stand Andrea in einem, wie es scheint, nicht ganz tadellosen Verhältnisse zu der jungen, schönen und gefallsüchtigen Frau eines Mützenmachers in seiner Vaterstadt, was von seinen Beschützern und Freunden ungern gesehen ward. Da Lucrezia del Fede [1]), so war ihr Name,

1) Lucrezia war die Tochter des Bartolommeo (nicht Baccio, wie irrthümlich bei Vasari) del Fede (wie sich aus Andrea's Quittung über den Empfang der Mitgift und aus seinem Testamente ergibt) und mit dem Mützenmacher (berrettajo) Carlo di Domenico verheirathet, von dem sie eine Tochter, Maria, hatte. Sie überlebte ihren zweiten Gatten um mehre Jahre. Baldinucci berichtet im Leben des Jacopo da Empoli, der sich bekanntlich sehr viel mit dem Copiren der Werke des Andrea beschäftigte und es darin zu einer großen Aehnlichkeit mit seinen Vorbildern brachte, daß Dieser, schon ein alter Mann, zu erzählen pflegte: als er in seiner Jugend mit dem Copiren der Geburt Mariä (im Chiostro der Serviten) beschäftigt gewesen, sei die Wittwe

nun bald darauf ihren Gatten durch den Tod verlor [1]), so ließ Andrea, da hiermit das einzige Hinderniß der Erreichung seiner Wünsche aus dem Wege geräumt war, sich durch keine Vorstellungen und Einwendungen abhalten, und Lucrezia ward seine Gattin [2]). Es scheint, daß dieser Schritt bei Allen, welche den Künstler kannten, keine günstige

---

del Sarto, damals in hohem Alter, als sie zur Andachtübung in die Kirche gekommen, bei ihm stehen geblieben und habe mit Vergnügen seiner Arbeit zugesehen, indem sie ihm ihr eigenes Bildniß in dem Gemälde gezeigt und über Zeit, Art und Umstände gesprochen, da ihr Gatte sie nach der Natur gemalt. — Da Empoli im Jahre 1554 geboren war, so hatte, wenn man den Zeitpunkt, worin jenes von ihm Erzählte sich zutrug, auf 1570 versetzt, Lucrezia damals ein Alter von etwa 80 Jahren erreicht.

1) Dieses fand, gemäß dem Todtenregister der Pfarre zu San Lorenzo (bei Biadi, S. 53), am 26. December 1512 statt.

2) In der ersten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen verbreitet Vasari sich über diese Liebes- und Heirathsgeschichte viel ausführlicher als in der zweiten, wo die harten und heftigen Ausdrücke gemildert sind und das Ganze sehr abgekürzt ist. Vielleicht hatte Vasari (welcher, wie wir später sehen werden, eine Zeit lang bei

Wirkung hervorbrachte und ihm vielfachen Tadel seiner Freunde zuzog, welche überdies die Verhält-

---

Sarto's Schüler war und sich von Seiten seiner herrischen Gattin keiner allzuliebreichen Behandlung zu erfreuen gehabt haben mochte) selber die Empfindung, daß er sich von seinem gereizten Gefühle gegen Lucrezia, die damals noch am Leben war, zu sehr hatte hinreißen lassen, und überging deshalb später diese heftige Invective. Vielleicht bewog ihn dazu auch der Rath seiner Freunde und das Mißvergnügen, welches er sich durch manche unüberlegte Aeußerung und Anekdote zugezogen, und das ihn zu so zahlreichen Veränderungen vermochte; wozu auch die Weglassung der einleitenden Betrachtungen zur Biographie Andrea's zu zählen ist. Unstreitig sind die Farben seines Bildes zu stark aufgetragen. Was Lucreziens Vater betrifft, den Vasari „arm und verachtet" nennt, so ist zu bemerken, daß er seiner Tochter (neben welcher er noch zwei andere besaß) 150 Goldgulden als Mitgift gab und ein eigenes Haus besaß. — Die Zeit der Verehelichung Andrea's läßt sich beim Mangel einer Urkunde nicht genau angeben. Die erste Erwähnung derselben geschieht in einem Notariatsact vom 25. Mai 1518, wo del Sarto über den Empfang erwähnter Mitgift eine Bescheinigung ausstellt. Es ist aber, wie auch Biadi bei diesem Anlasse bemerkt, nicht anzunehmen, daß Andrea fast sechs Jahre nach dem Tode des ersten Gatten der Lucrezia gewartet habe, um sie zu heirathen, was auch Vasari's Erzählung widerspricht.

nisse, in die er dadurch (zum Nachtheil für seine eigenen armen Eltern) zu Lucreziens Familie getreten war, nicht liebten. Nimmt man nun hierzu noch die Wirkung, welche die Herrschsucht seiner Gattin auf seinen sanften, aber schwachen und nachgiebigen Charakter ausübte: so kann man sich nicht verhehlen, daß diese Verbindung, sollte sie auch, wie es wahrscheinlich ist, seiner persönlichen Achtung bei seinen Mitbürgern viel weniger geschadet haben, als sein Biograph angibt, eine Kette von Uebeln für sein ganzes nachheriges Leben herbeigeführt und vielleicht den kühnern Aufschwung seines künstlerischen Geistes nicht selten gelähmt hat.

Doch es ist nun Zeit, wieder zu den Werken Andrea's zurückzukehren. Da die Servitenmönche wenig Hoffnung hatten, daß er sich der Fortsetzung der Arbeit in ihrem Vorhofe unterziehen würde: so wandten sie sich an Franciabigio, der auch

---

Die Heirath wird sich also mit ziemlicher Gewißheit gegen das Ende von 1513 festsetzen lassen, worin ich mich um so mehr bestärkt finde, da Lucreziens Bildniß in der Geburt Mariä (gemalt 1514) wahrscheinlich zuerst vorkommt. Obiges Document stellte Andrea aus, als er im Begriff stand, die Reise nach Frankreich zu unternehmen.

alsbald die Ausführung eines Fresco begann, welches die Vermählung Mariä vorstellen sollte. Kaum kam Dies unserm Künstler zu Ohren, der eine Zeit lang wenig an Pinsel und Pallette gedacht zu haben scheint: so erbot er sich, die beiden Bilder (Fresco), zu denen er sich schon früher verbindlich gemacht, ebenfalls zu beginnen. Nun zeichnete er, gleichsam im Wetteifer mit seinem Freunde, die Cartons derselben und begab sich mit erneutem Fleiße ans Werk. Das erste dieser Gemälde ist die Geburt Mariä — ein Bild reich in Colorit und Draperie, voll Gefühl und Ausdruck, natürlicher Handlung und Grazie. Es wird durch zwei Hauptgruppen gebildet, gleichsam vereinigt durch zwei schöne weibliche Gestalten im Vordergrunde, die, in die malerische florentinische Tracht jener Zeiten gekleidet, nach verschiedenen Seiten, eine auf die im Bette halb aufgerichtet liegende Mutter, die andere auf das Kind schauen. Ihre Haltung ist edel und voll Anmuth; ihre Gewänder gehören zu den schönsten, die aus des Künstlers Pinsel hervorgegangen sind. Die erste derselben, die dem Zuschauer ihr anziehendes Profil, ihre frische blühende Gesichtsfarbe und ihren majestätischen Wuchs am Vortheilhaftesten zeigt, ist Lucrezia del Fede. Zwei untergeordnetere Frauen bringen der Wöchnerin Erfri-

schungen; an einer derselben ist vorzüglich die leichte, ungezwungene Stellung, in welcher sie den linken Fuß auf den Bettschemel setzt und ihr hübsches Gesicht zu dem Zuschauer umwendet, zu beachten. Links (vom Zuschauer) befindet sich ein Feuerheerd und nahe demselben die zweite Hauptgruppe: einige Frauen, die mit dem neugeborenen Kinde beschäftigt sind, welches die eine auf dem Schooße hält und wäscht, während die andere Windeln u. s. w. bereitet. In dem hohen und geräumigen italienischen Kamine steht ein Knabe, der sich mit einer der Natur abgelauschten Geberde an dem flackernden Feuer die Hände wärmt, während ein Greis — ohne Zweifel der heilige Joachim — auf einer Art von Ruhebette liegt. In der Luft sind noch einige Engel, welche Blumen herabstreuen. Noch jetzt ist dies Bild so schön, daß man gern dem Vasari Glauben beimißt, wenn er sagt, daß die Gesichter Fleisch, und alles Uebrige eher natürlich als gemalt erscheine [1]).

---

1) Auf diesem Bilde liest man (zur Linken) auf einer Art von Schild die Worte: Andreas faciebat, und oben am Kamine die Jahrzahl MDXIIII nebst dem Monogramm des Malers. Der Entwurf der Gruppe zur Linken findet sich unter Andrea's Handzeichnungen in der

Das siebente und letzte Bild, womit Andrea diesen Vorhof schmückte, und welches er gleich nach Beendigung des vorgenannten anfing, ist die Epiphania und neben dem frühern befindlich. Die drei Weisen des Morgenlandes sind mit ihrem Gefolge auf dem Wege, den neugeborenen Heiland aufzusuchen, welchen der Stern ihnen verkündigt hat. Sie sind im Vordergrunde dargestellt, während ihre Begleiter sie theils umgeben, theils mit Wagen, Gepäck, Kameelen und andern Thieren sich auf dem Wege zeigen, der von einer Anhöhe

---

florentinischen Galerie (Blatt 19). Aehnlichkeit in der Anordnung desselben mit dem schönen Fresco von Benozzo Gozzoli „die Geburt Esau's und Jakob's" im Camposanto zu Pisa läßt vermuthen, daß Andrea jene Composition dabei im Sinne gehabt. Viel größer aber ist die Uebereinstimmung, welche wir wiederum hier mit einem der Bilder in Domenico Ghirlandajo's Leben des Täufers in Santa Maria novella (Johannis Geburt) finden, von wo Andrea ohne Zweifel die Idee zu seinem Werke entlehnt hat. — Der Künstler erhielt für dieses Bild, sowie für die Epiphania, 10 Scudi (vergl. Biadi, p. 40). — Es gibt nach diesem Fresco, außer dem Umriß von A. Chiari, 1833, einen ältern mittelmäßigen Stich; einen neuen erwartet man von A. Perfetti.

herabführt. Ausgezeichnet ist namentlich die Gestalt des ältern der Könige, der sich in ihrer Mitte befindet. Rechts im Vordergrunde sieht man unter den Zuschauern drei Männer in florentinischer Kleidertracht mit dunkelfarbenen Mänteln. Der eine von ihnen, welcher sich zu dem Beschauer wendet, ist Jacopo Sansovino; der andere zu seiner Rechten, welcher mit verkürztem Arme nach vorn zeigt, ist der Künstler selbst; und der dritte, dessen Profil man hinter Sansovino sieht, der Musiker Ajolle [1]). Links ganz vorn erblickt man eine männliche Gestalt in langem violettem Mantel, die dem Zuschauer den Rücken wendet, aber den Kopf halb umdreht. Voller Neugier laufen aus dem großen Gebäude, welches das

---

1) Francesco dell' Ajolle war ein zu seiner Zeit berühmter Tonkünstler, der um 1530 nach Frankreich ging, wo er in sehr guten Umständen lebte. (*Baldinucci*, Vita d'Andrea del Sarto, p. 204.) Benvenuto Cellini sagt in dem ursprünglichen Manuscripte seines „Lebens" (Buch I. Cap. 1), daß Ajolle bei seinem Vater Giovanni Cellini gewohnt habe, vortrefflicher Orgelspieler, Musiker und Tonsetzer gewesen sei und ihm (Benvenuto) Unterricht im Singen und Componiren ertheilt habe. (Vita di B. Cellini, ed. *F. Tassi*, ad a. 1505. I. 15. 16.)

Bild zur Linken schließt, Frauen den Ankommenden entgegen, und auf den Stufen zeigt sich eine andere mit einem Kinde an der Hand, während im Hintergrund einige Buben auf eine Mauer steigen, um den Zug besser mit anzusehen. Der Kopf eines blondlockigen, lachenden Knaben unter der Menge ist im natürlichen Ausdruck der Fröhlichkeit vortrefflich. Er soll ein Portrait des Dauphins von Frankreich [1]) und erst später in das Bild hineingemalt worden sein, da Andrea nicht vor 1518 nach Frankreich ging, wo eine seiner ersten Arbeiten das Bildniß des damals noch sehr jungen Königssohns war. — Das Gemälde ist voll schöner Figuren und lebhafter Färbung, aber es ist (wie bei jedem festlichen Aufzuge, der weiter keine Handlung ausdrückt) Wenig darin, was auf das Gefühl wirken könnte. Der Künstler scheint Dies gefühlt und in dem glänzenden Colorit und den Beiwerken dafür Ersatz gesucht zu haben [2]).

---

1) So lesen wir bei Bocchi, p. 430. — Der Umstand könnte wahr sein, ist aber sehr zweifelhaft, namentlich wenn man bedenkt, daß das zarte Alter, in welchem unser Künstler den Prinzen sah, mit dem dieses Knaben nicht stimmen will.

2) Auch auf diesem Bilde befindet sich das Mono-

Als Andrea diese beiden Bilder aufdeckte, war Franciabigio mit dem seinigen gleichfalls beinahe fertig geworden. Da nun gerade ein Festtag war, so wünschten die Mönche, daß Dieser auch sein Gemälde zugleich mit den erstern zeigen solle, was er indeß, da es noch nicht völlig beendigt war, verweigerte. Die Mönche aber dachten, es sei schon gut, und ließen Abends von allen dreien die Vorhänge wegnehmen. Als Franciabigio Dies früh am Morgen vernahm, gerieth er in solchen Aerger, daß er zur Kirche eilte, auf das noch daselbst befindliche Brettergerüst sprang und mit einem Maurerhammer den Kopf der Jungfrau und andere Stellen seines Gemäldes zerschlug. Er würde das ganze Werk zerstört haben, hätten ihn nicht die Umstehenden mit Gewalt davon zurückgehalten.

---

gramm des Künstlers. Es wurde gestochen von C. Lasinio und im Umriß von A. Chiari, 1832. — Viele einzelne Figuren aus diesem wie aus den übrigen Fresken des Vorhofes stach Fr. Zucchereili (vergl. auch einen Brief von Mariette an den Ritter Gabbarri, Lettere pittoriche. T. II. p. 217). — In der Sammlung von Andrea's Handzeichnungen in der florentinischen Galerie (Blatt 2) findet sich ein flüchtiger Entwurf zu einer Epiphanie: die Könige knieen anbetend vor dem Kinde nieder; hinten Architektur.

Soviel ihm auch später die Mönche boten, nie wollte er das beschädigte Gemälde vollenden; und da auch kein anderer Maler sich bewegen ließ, Hand daran zu legen, so trägt das Bild noch immer die entstellenden Spuren der Hammerschläge des erzürnten Künstlers [1]).

Ueber drei andere Werke sind nur sehr spärliche Nachrichten vorhanden. Das erstere ist ein Bild für die Abtei San Godenzo — am Flüßchen gleichen Namens in der toscanischen Provinz Mugello gelegen und zu Anfang des **11.** Jahrhunderts erbaut — dessen Gegenstand bei Vasari, der desselben lobend erwähnt, nicht angegeben wird [2]). Ein anderes ist eine Darstellung (Oelgemälde), in kleinen Figuren, aus dem Leben Joseph des Aegypters, für

---

1) S. Vasari im Leben des Franciabigio. — Die Anordnung des Bildes ähnelt der des Raffael'schen Sposalizio in der Brera zu Mailand. — Die Gemäldegalerie des berliner Museums besitzt (aus der Solly'schen Sammlung) eine ähnliche kleine Darstellung von Franciabigio, auf Holz gemalt (Abth. I. Nr. 245).

2) Borghini (Il Riposo. Fir. 1730. p. 341) sagt, dieses Gemälde befinde sich im Palast Pitti; da aber auch er den Gegenstand übergeht, so läßt sich die Wahrheit der Angabe nicht untersuchen.

Zanobi Girolami, welche später in den Besitz der Familie Medici gekommen sein soll. Das dritte ist eine Madonna mit dem heiligen Johann dem Täufer und dem heiligen Ambrosius, für die Gesellschaft Santa Maria della neve im Borgo la Croce zu Florenz. Gemäß den Commentatoren Vasari's kaufte der Cardinal Carlo de' Medici dieses Gemälde (Oel) für 200 Scudi und ließ eine vom Empoli verfertigte Copie an die Stelle des Originals bringen. Letztere habe ich indeß an dem bezeichneten Orte gleichfalls nicht mehr auffinden können.

Mit großem Lobe wurde seit Andrea's Lebenszeit einer heiligen Familie gedacht, welche er für Giovanni Gaddi malte, der nachher Kammerklerikus ward und dessen Benvenuto Cellini häufig erwähnt. In der Mitte des Gemäldes (Oel) sieht man die Jungfrau, das Kind auf dem Schooße an die entblößte rechte Brust gelehnt. Der Kopf der Madonna scheint ein Bildniß der Gattin des Künstlers und besitzt einen Ausdruck von Strenge, welcher weder ganz passend noch angenehm ist. Sie trägt ein rothes Untergewand, welches mit schönem, großartigem Faltenwurf auf den Boden zurückfällt, mit violetten Aermeln und lichtgelbem Ueberwurf. Vortrefflich ist das Kind, das sich an die Mutter

schmiegt und mit dem rechten Aermchen ihr Brusttuch zurückschiebt. Der schönste Theil des Gemäldes ist aber ohne Zweifel der heilige Joseph, der Kraft und Wärme des Colorits mit einem überraschenden Effecte des Helldunkels vereint. Desto weniger gelungen ist der kleine Johannes, der zur Linken der Madonna etwas nach hinten steht. Außerdem, daß sein linker Arm, mit dem er auf das Kind zeigt, von mindestens zweifelhafter Zeichnung ist, hat auch sein Lächeln etwas Verzerrtes und Unangenehmes. Um so auffallender darf es scheinen, daß Andrea dieselbe Figur in einem jetzt untergegangenen Fresco vor Porta Pinti zu Florenz, wovon später die Rede sein wird, wiederholt hat [1]). — Immer bleibt dieses Bild ein interes-

---

1) In einer alten, guten Copie dieses Bildes (in der Rocchi'schen Kunsthandlung zu Florenz) ist dieser Johannes mit einer Nachahmung des bekannten Sitzenden aus Raffael's Madonna dell' Impannata vertauscht. — Das Gemälde befindet sich im Besitze des Herrn Gabbi-Poggi zu Florenz. Es ist ziemlich erhalten, aber an einzelnen Stellen, namentlich in den Gewändern, verwaschen. Im Allgemeinen hat es sehr nachgedunkelt. — Nachahmungen desselben sind nicht selten, da es schon zur Zeit Vasari's für eines der vorzüglichsten Werke Andrea's gehalten ward, welches Urtheil man aber,

santes Werk, das den Beginn der zweiten Epoche unseres Künstlers charakterisirt, in der wir größere Freiheit der Bewegung, breiteren Pinselstrich und ein wärmeres Colorit finden.

Um jene Zeit wurde die Stadt Florenz der Schauplatz glänzender Festlichkeiten. Nachdem vorzüglich durch die Intriguen des Cardinals Giulio de' Medici (nachmals Papst Clemens VII.). Dessen Familie im Jahre 1512 wieder nach Florenz zurückgekehrt war [1]) und die Stadt wie früher unter dem Scheine republicanischer Formen nach ihrem Willen lenkte, stiegen im nächsten Jahre durch die Papstwahl des Cardinals Giovanni (Leo X.) Macht und Ansehen dieses Hauses aufs Höchste. Als nun im Jahre 1515 der Papst, um sich nach dem glänzenden Siege bei Marignano mit König Franz I. von Frankreich zu bereden, nach Bologna reisen mußte und sein Weg ihn dabei durch seine Geburtsstadt führte, beschlossen die Florentiner, Alles aufzuwenden, um seinen Einzug in jeder Weise zu verherrlichen. Am 26. November kam Leo, von

---

auch bei Anerkennung seines Werthes, wol nicht unterschreiben könnte.

1) Vergl. *Guicciardini*, Istorie d'Italia, l. X.

zwanzig Cardinälen und ihrem Gefolge begleitet, über Cortona und Arezzo auf der Villa Marignolle in der Nachbarschaft der Stadt an, wo Jacopo Gianfiliazzi ihn mehre Tage lang bewirthete, bis die Vorbereitungen zu seinem Empfange, durch Regenwetter verzögert, beendigt waren. Endlich am 30. Nov. zog der Papst durch das römische Thor (Porta San Pier Gattolini) ein, wo ein Theil der Mauer niedergerissen worden war, um den Eingang geräumiger zu machen. Am Thore hatten Jacopo di Sandro und Baccio da Montelupo einen ganz mit Malereien bedeckten Triumphbogen errichtet, auf dem Platze San Felice Giuliano del Tasso einen ähnlichen mit der Bildsäule des erlauchten Lorenzo de' Medici, des Vaters des Papstes, und der Inschrift: Hic est filius meus dilectus. Auf dem Platze Santa Trinità sah man mehre Statuen, und auf dem Mercato nuovo eine Säule, welche an die des Trajan erinnerte. Auf der Piazza de' Signori (jetzt Piazza del Granduca) hatte Antonio da San Gallo einen achtsäuligen Tempel errichtet mit der Inschrift: Leoni X. Pont. max. propter merita, und Baccio Bandinelli die Säulenhalle Orcagna's mit einem gigantischen Herkules geziert. Von dort zog der Papst an den Häusern

der Gondi vorbei, und durch den zwischen der Abtei und dem Palaste des Podestà von Aristotile da San Gallo und Granacci erbauten prächtigen Bogen, auf dem man die Worte las: Leoni X. Pont. max. fidei cultori. Ein ähnlicher war durch Rosso Rossi am Canto de' Bischeri errichtet.

Als nun auf diesem Wege der Papst auf den Domplatz gelangt war, fand er daselbst das merkwürdigste aller ihm zu Ehren aufgebauten Werke. Nach einer von dem erlauchten Lorenzo entworfenen Idee hatte der Cardinal Giulio, der als Erzbischo und einflußreichster Mann der Stadt Alles leitete, dem Jacopo Sansovino die Ausführung der Stirnseite des Doms übertragen, und der Architekt entledigte sich dieses Auftrages auf das Ehrenvollste, wobei man freilich von dem gänzlichen Mangel an Uebereinstimmung zwischen seinem Werke und dem Charakter der übrigen Theile dieser schönen Kirche absehen muß. Der Plan, sagt Temanza im Leben des genannten Künstlers [1]), war edel erdacht. Auf einer hohen Basis erhob sich eine Reihe korinthischer Säulen, zwischen denen Nischen ange-

1) Vite dei più celebri Architetti e Scultori Veneziani, di *T. Temanza.* Ven. 1778. p. 208.

bracht waren, welche die Statuen der Apostel enthielten. Ueber denselben lagen verschiedene Vorsprünge und Gesimse. Das ganze Werk war mit sehr vielen Basreliefs geziert, und die Flächen von Andrea del Sarto mit Darstellungen, grau in grau, ausgemalt worden. Das Ganze war von Holz, ahmte aber den Marmor täuschend nach, und der Papst, als er das Gebäude sah, bemerkte entzückt darüber: es könne nicht schöner sein, wenn es wirklich von Marmor ausgeführt wäre. — Die Zahl anderer Werke, die derselbe Sansovino, Bandinelli u. A. an verschiedenen Orten errichtet hatten, ist so groß, daß sie hier nothwendig übergangen werden müssen [1]).

1) Vergl. Vasari im Leben del Sarto's. — *Roscoe*, Life and pontificate of Leo X. London, 1827. Vol. III. p. 53—57. — De ingressu summi pontificis Leonis X. Florentiam, descriptio *Paridis de Grassi*, ed. *Dom. Moreni.* Flor. 1793. Paris de' Grassi, aus Bologna gebürtig, und Erzbischof von Pesaro, war Ceremonienmeister Leo X., über dessen Regierung sowie über die seines Vorgängers Julius II. er ein sehr genaues Tagebuch hinterlassen hat. Dieses Werk, aus dem oben genannte Schrift nur wenige Capitel liefert, befindet sich handschriftlich in der Magliabecchi'schen Bibliothek zu Florenz unter dem Titel: Paridis Crassi Dia-

Wir finden keine Spur, daß der Papst, ein sonst so eifriger Beförderer des Talents und der Künste, während seines Aufenthaltes in Florenz auf Andrea geachtet habe, ob er gleich Gelegenheit hatte, am Dom sowol als in der Servitenkirche, die er besuchte, seine Arbeiten zu sehen. Ohne Zweifel war sein Verweilen zu kurz, und der Drang

---

rium sive Annales pontificatus Leonis X. (Cod. 141. 142. 2 Bde. Fol. Schrift des 16. Jahrhunderts). — Der Papst hielt sich nur wenige Tage in seiner Vaterstadt auf und kam am 8. December in Bologna an, wohin ihn wichtige Unterhandlungen riefen, und von wo er noch in demselben Monate die Rückreise über Florenz antrat. — De' Grassi scheint an den Florentinern und ihrer Stadt wenig Gefallen gefunden zu haben. Er nennt sie eine „miserrima civitas", spricht von einer „rerum omnium extrema penuria" und einer „miseria insupportabilis." Die schönen Tage des freien Florenz waren freilich vorüber, aber bei jener Schilderung muß persönliches Mißbehagen zu Grunde gelegen haben. Hören wir, was der General der Camaldulenser, Pietro Delfino, ungefähr zur selben Zeit dem Venetianer Vincenzo Querini schreibt: „Placituram tibi Florentiam nunquam dubitavi. Est enim eiusmodi, si aedes sacras, si profanas, si xenodochia et alias structuras miro artificio exaedificatas consideres, quae ob sui venustatem et elegantiam omnibus placere debeat."

der Geschäfte zu überwiegend, um ihm Zeit zu lassen, sich mit Anderem zu befassen.

Es ist hier vielleicht der Ort, über die Façade von Santa Maria del fiore, welche mit so manchen anderen das Schicksal theilt, nie vollendet worden zu sein, eine kurze geschichtliche Notiz einzuschalten. Auf Arnolfo's Plane sah man zwei lange, schmale Fenster, jenen an den Seitenmauern ähnlich, und zwischen diesen und der Thür vier große Nischen, das Ganze mit vielfarbigen Marmorplatten bekleidet [1]). Giotto, mit dem Bau des prachtvollen Glockenthurmes beschäftigt, entwarf einen neuen Plan, nach welchem diese Façade, mit Basreliefs, Bildsäulen, Spitzthürmchen u. s. w. reich verziert, denen zu Siena, Pisa und anderen Orten nicht nachstehen sollte. Im Jahre 1334 wurde der schon unter dem frühern Baumeister vollendete Theil zerstört und die neue Arbeit begonnen, welche in verschiedenen Zeiten bis zur Höhe der runden Fenster über den Nebenthüren fortschritt und mit vielen schönen Statuen geschmückt

1) Diese älteste Façade zeigen ein Bild im Ufizio del Bigallo, und eine bei Richa, Band VI., mitgetheilte Zeichnung.

war [1]). Aber die Unbeständigkeit der Zeiten und Menschen ließ auch dies Werk nicht zur Vollendung kommen, bis im Jahre 1588 ein Oberaufseher des Baues, wie es heißt, auf Anstiften des damals vielgeltenden Baumeisters Buontalenti, auf die unglückliche Idee kam, das Vorhandene ganz abtragen zu lassen, womit man am 22. Januar begann. Nun wurden unter dem Großherzoge Franz I. ein Paar Dutzend Pläne gemacht, die Façade „nach der neuen Manier" aufzubauen, aber es kam nicht dazu; ebenso ging es unter Ferdinand II., wo man die Zeichnung eines gewissen Baccio del Bianco wählte, die aber dem Volke so wenig gefiel, daß man die Sache wieder auf sich beruhen ließ [2]). Bei der Vermählung des Erbprinzen Cosmus,

---

1) Es gibt von dieser Façade (soweit sie ausgeführt war) mehre Abbildungen: im Kreuzgange von Santa Croce, im Klosterhof von San Marco u. s. w. In gutem Kupferstich liefert sie die XVI. Tafel der Metropolitana fiorentina illustrata (Fir. 1820), nach welcher die obigen Notizen über die Geschichte dieses Baues zusammengestellt sind.

2) Die Verhandlungen darüber, nebst kurzer Schilderung der eingereichten Zeichnungen und Beurtheilungen, liefert das angeführte Werk, S. 63—76.

20. Juni 1661, errichtete man eine Façade von Holz und Leinwand, welche der Wind zu Boden warf; endlich 1688 ward bei einer ähnlichen Gelegenheit (der Hochzeit des Erbprinzen Ferdinand mit Violante von Baiern) die abgeglättete Wand mit der Malerei von Säulen u. s. w. beklext, deren Reste wir noch heutiges Tages sehen. So sehr nun die Nichtvollendung eines so schönen Denkmals der Architektur zu beklagen ist, so kann man sich doch glücklich schätzen, Arnolfo's, Giotto's und Brunnelleschi's edles Werk nicht durch ein trauriges Anhängsel des Perrückenstyls entstellt zu sehen.

Nachdem die Zerstreuungen durch obige Festlichkeiten vorüber waren, begab Andrea sich wieder an seine Arbeiten. Aus dieser Zeit ist eine Verkündigung, die er für den Handelsmann Giovanni di Paolo malte. Die Jungfrau, hinter einem Betpult sitzend, erschrickt vor dem Engel, welcher, den Lilienstengel in der Hand, sie mit der himmlischen Botschaft begrüßt. Hinten sieht man den Erzengel Michael und einen Heiligen in schwarzer Ordenstracht, entweder St. Benedict oder St. Johann Gualbert. In der Ausführung steht dieses Bild, welches überdies bedeutend gelitten und

nachgedunkelt hat, dem obengenannten für das Kloster San Gallo bei Weitem nach [1]).

Da die Zahl der Madonnenbilder und heiligen Familien unseres Künstlers, welche zum Theil von Vasari erwähnt, theils übergangen werden, und in den verschiedenen Galerien Europas unter del Sarto's Namen bekannt sind, ziemlich bedeutend ist: so wird es nöthig, diejenigen, welche seiner mittlern Epoche anzugehören scheinen, ohne daß sich indeß die Zeit ihres Entstehens entweder genau oder auch nur im Allgemeinen bestimmen läßt, unter einem Gesichtspunkt zusammenzufassen, sowol um im Verlaufe dieser Darstellung Wiederholungen zu vermeiden, als auch um die Uebersicht verwandter Gegenstände möglichst zu erleichtern. Sehen wir nun vorerst auf den allgemeinen Charakter der heiligen Familien Andrea's, so müssen wir in seinen Marien nicht den glühenden Affect, die idealische Frömmigkeit, die verklärende Zartheit und Anmuth suchen, welche wir in Raffael's Madonna del Granduca, della Seggiola und di Casa Tempi, oder in Correggio's rührender, das ihr entgegenlächelnde Kind anbetenden, jungfräulichen Mutter verkörpert sehen. Es ist

1) Gegenwärtig im Palast Pitti, Stanza di Marte.

vielleicht Niemandem als diesen beiden Malern — hier soll nur auf die Cinquecentisten gedeutet werden, den etwas Anderes ausdrückenden und bezweckenden Typus der beiden früheren Jahrhunderte übergehend — vollkommen gelungen, das Geistige in der Idee der Maria, wie es in der Brust der Christen und den frommen Liedern des Mittelalters lebt, in seiner ganzen überirdischen Reinheit aufzufassen und wiederzugeben. Giulio Romano ist schon materiell; Parmegianino hat die Grenze der Natürlichkeit überschritten und streift hart an Affectation; Buonaroti malte antike Heroinen; bei Fra Bartolommeo herrscht der Charakter des Sanften und der Reiz des Mütterlichen fast durchgängig über den göttlicher Begeisterung vor. In del Sarto's Madonnen spricht sich eine frische, blühende, oft kräftige Natur aus; aber sie tragen nicht die Aureole des Geistigen, des Unaussprechbaren, des Himmlisch-Sehnsüchtigen, mit der wir uns Marien's Haupt so gern umgeben denken, und ohne welche sie ihres schönsten Reizes verlustig geht. Seine Marienköpfe sind bisweilen sogar etwas hart und strenge und erinnern zu sehr an das Modell, dessen er sich dabei bedient hat, ohne die Wirkung zu erregen, als wären sie aus höherer, geistiger Anschauung hervorgegangen. Da sie nun mehr

oder weniger den Gesichtszügen seiner Gattin nachgebildet sind (indem Vasari ausdrücklich bemerkt, daß er nie weibliche Gesichter malte, die er nicht von ihr entlehnte, und daß, wenn er auch bisweilen andere zum Modell nahm, es dennoch geschah, daß alle seine Frauenköpfe ihr glichen, weil er sie so oft gezeichnet und, was noch mehr, beständig in Sinn und Gedanken hatte): so haben die meisten Darstellungen unverkennbare Familienähnlichkeit. Zum Ideal hat Andrea sich dabei nie erhoben. In seinen spätern Werken verließ er in etwas diese Linie, welche man beinahe einen Typus nennen möchte; das Portrait verschwindet mehr, wie z. B. in der Madonna del Sacco und der letzten für Ottavian gemalten (s. unten), und seine Marienköpfe werden zum Theil sanfter, freundlicher und anmuthiger, können aber dann eine gewisse nüchterne Oberflächlichkeit bisweilen nicht verleugnen.

Die Kinder sind bei Andrea, sowol was die Köpfe als die Leiber betrifft, meist von ausgezeichneter Schönheit und Wahrheit, und Wenige mögen sich darin mit ihm zu messen im Stande sein. Ueberhaupt ein vollendeter anatomischer Zeichner, hat er namentlich in diesen fast durchgehends seine große Kunst und Kenntniß an den Tag gelegt. Doch darf die Bemerkung nicht übergangen werden,

daß er sich einige Male, was Stellung sowol als Ausdruck betrifft, etwas von jener Grazie entfernt hat, die man bei ihm im Allgemeinen findet. Es mag ihn dazu ein bei seinen Zeitgenossen nicht ungewöhnlicher, durch die Einwirkung der Michel-Angelo'schen Schule leider bis zur carrikirten Manier gesteigerter Hang verleitet haben, über die Grenzen des Natürlichen hinauszugehen. Eine seiner für die sitzenden Jesuskinder üblichen Stellungen, für die er sogar eine Art Vorliebe gefaßt zu haben scheint, ist jene, das eine Bein so straff auszustrecken, daß es beinahe unnatürlich wird, und die Muskeln einen Starrkrampf zu haben scheinen. Dies finden wir in der Madonna del Sacco, in einer andern im Palast Pitti (worüber später), in einer kleinen Madonna der Galerie Nocchi und anderen. Das Kind in seinem berühmtesten Werke, der Madonna di San Francesco, kann sich nur durch eine Art von Wunder in seiner gewagten Stellung erhalten.

Schon oben war die Rede von der für Giovanni Gaddi gemalten heiligen Familie. Unmittelbar an dieselbe schließt sich eine andere, in der kaiserlichen Galerie zu Wien befindliche heilige Familie (Oelgemälde) an, worauf die Mutter und das Jesuskind, die heilige Elisa-

beth und der kleine Johannes nebst zwei Engeln im Hintergrund, deren einer die Flöte bläst, dargestellt sind. Jesus und Johannes, die eigentlich Handelnden und Hauptpersonen, sind miteinander im Gespräche begriffen. Maria und Elisabeth, die beiden Kinder vor sich haltend, sind blos theilnehmende und stille Zuhörerinnen. Die Jungfrau, in Gesichtsbildung und Haltung jener in dem obengenannten Bilde ähnlich, ist knieend dargestellt [1]). — Die Galerie des Palastes Barberini zu Rom bewahrt ebenfalls eine heilige Familie, welche fast nur Nachahmung der Gaddi'schen ist. Man sieht die Jungfrau sitzend, das Kind auf dem Schoße haltend; zur Seite erblickt man den heiligen Joseph. Die Figur Johannis ist weggelassen [2]). Eine alte Copie dieses Bildes, mit dem Johannes, findet sich in derselben Sammlung.

Von größerm Werthe sind die Gemälde, welche sich in der königlichen Galerie zu München befinden. Auf dem ersten derselben sitzt die heil. Jungfrau,

---

1) Gestochen von J. Passini, nach einer Zeichnung von Perger, in der Gemäldesammlung des Belvedere (Wien, bei C. Haas) Bd. I. — Das Bild hat, nach den Worten der Erläuterung zu obigem Kupfer, „durch Zeit und Menschenhände sehr gelitten."

2) Auch dieses Gemälde hat ziemlich gelitten.

fast ganz im Profil gesehen, am Fuße eines Felsens in einer Landschaft, welche, dem Beschauer zur Rechten, sich etwas lichtet, aber von näheren und fernen Höhenzügen begrenzt ist. Maria hält den unbekleideten Christus, der sich neben ihr aufgerichtet hat und mit der Linken, dem Gesicht der Mutter nahe, nach oben deutet, während sein sprechendes Antlitz herauswärts schaut. Mit dem ganzen Oberleibe beugt sie sich dreien Gestalten zu, die fast wie Kinder erscheinen, von denen die vorderste, das Gesicht liebfreundlich nach außen kehrend, obgleich mit dem Körper nach innen gewandt, durch das braune Gewand als Johannes kenntlich wird. Die beiden hinteren Figuren schauen nach auswärts, eine hinter der andern hervor; sie scheinen jedoch mehr der heiligen Familie im Vordergrunde ihre Blicke voll frommer Freude zugewandt zu haben. Das Aermchen der hinteren reicht nach der Brust der vordern zu, die ein hellgrünes Gewand schmückt. Sie sind weder als männliche noch als weibliche Wesen charakterisirt. Sämmtliche Figuren des Bildes haben Heiligenschimmer. Ueber dem grünen Untergewand der Maria liegt auf dem Oberkörper ein hellrother Stoff, unter welchem an dem das Kind haltenden Vorderarm ein gelber Aermel vorschaut. Den Kopf bedeckt ein Schleier. —

Das Colorit dieses Gemäldes ist sanft und verwaschen und spielt in grünlichen Tönen. Die Figuren sind in halber Lebensgröße [1]).

Auf dem zweiten der münchner Gemälde sitzt die Madonna, in Lebensgröße, in einer Landschaft, welche in größerer Ferne Berge umschließen, hoch über die vor ihr befindlichen Personen erhaben. Mit der Linken hält sie das stehende Kind, welches verlangend nach einem auf der linken Seite zu ihren Füßen knieenden Engel die Hände ausstreckt; während die Rechte an den blauen, von ihrem Kopfe herabfallenden Schleier gelegt ist. Der Engel schaut mit lebendiger Theilnahme empor und hält mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch. Auf der andern Seite sitzt der heilige Marcus tief unten am Boden und blickt andachtsvoll in die Höhe. Die Füße umschließen gelbe Schuhe, und um seinen Körper liegt ein hellblaues Gewand mit scharf und eckig gebrochenen Falten. In einiger Entfernung auf derselben Seite sieht man eine Frau in gelbem Schleier und blauem Gewande

---

1) Dies Bild (Nr. 698) ist auf Holz und hat etwas gelitten. — (S. das Verzeichniß der Gemälde der königlichen Bildergalerie zu München, von G. v. Dillis. 1825.)

ihres Weges gehen, einen kleinen, gleichfalls blau gekleideten Knaben an der Hand führend. Die Wirkung dieses Bildes würde angenehmer sein, wenn nicht in dem Colorit so sehr lebhafte, fast grelle Partieen vorkämen, namentlich das rothe Gewand der Madonna, das grüne des Engels und die blauen Anzüge der drei übrigen Personen [1]).

Aus del Sarto's bester Zeit ist eine dritte heilige Familie, die sich ehemals in der Sammlung des Kurfürsten von der Pfalz zu Düsseldorf befand und dort von Argenville gesehen und erwähnt ward. Maria und Elisabeth, welche sich mit den beiden Kindern zu einer schön geordneten Gruppe verbinden, scheinen den Tönen einer himmlischen Musik zu horchen; im Hintergrunde stehen zwei Engel, von denen einer eine Flöte in der Hand hält, die er eben vom Munde abgesetzt hat, während seine Miene und die Bewegung seiner Rechten andeuten, daß auch er einer höhern Stimme lauscht, welche sein Spiel unterbrochen hat. Idee und Ausführung dieses anmuthigen Bildes sind gleich ansprechend; leider ist es aber sehr verdorben und über-

1) S. Dillis' Verzeichniß: Nr. 713. Auf Holz gemalt.

malt. Nur der gelbe Aermel am rechten Arm der Madonna scheint unberührt geblieben zu sein.

Die Kunsthandlung Nocchi zu Florenz besitzt ein ansprechendes, aber hie und da restaurirtes Bildchen der heiligen Jungfrau mit dem Kinde und dem kleinen Johannes in der Ecke, das ehemals im Hause Pasquali daselbst sich vorfand. Maria, fast ganz von vorn gesehen und den Gesichtszügen der Gattin des Malers ähnelnd, in Gelb und Roth gekleidet und mit einfachem Haarputz, hält auf dem Schoße den Knaben, welcher eine Nachbildung desjenigen im mehrerwähnten Gaddi'schen Gemälde ist und sich mit dem Kopfe an die Brust der Mutter schmiegt, während sein Gesicht halb nach auswärts blickt. Das rechte Bein und der Fuß haben eine unangenehm gezwungene Haltung, wovon schon oben die Rede war, und deren Wirkung eine etwas ins Graue fallende — vielleicht nachgedunkelte — Färbung des Fleisches noch erhöht. Der Hintergrund ist ganz licht, wie Andrea ihn bisweilen zu malen pflegte; das Colorit mehr warm denn kalt, und die Ausführung überhaupt ziemlich sorgfältig behandelt.

Bei der Vorliebe der Maler aller Zeiten für die Darstellung der Gottesmutter — eine Vorliebe, welche durch die Sitte der Wohlhabenderen, ihre

Wohn- oder Schlafstube, oder ihre Familiencapelle vorzugsweise mit solchen zu schmücken, natürlich stets neue Nahrung erhielt — braucht man sich nicht zu wundern, von Andrea so viele Werke dieser Gattung zu finden. In den verschiedenen Galerien der römischen Paläste werden mehre aufbewahrt, die seinen Namen tragen, aber wol nur zum Theil ihm gehören mögen, während andere Schulbilder sind. In der Galerie Sciarra sieht man eine heilige Jungfrau mit dem Christuskinde zwischen dem heiligen Joseph und Petrus Martyr. Die Galerie Colonna hat ein kleines, mit großer Sorgfalt gemaltes und anmuthiges Bild der Madonna mit dem Kinde und dem jungen Johannes. In der Sammlung des Cardinals Fesch wird eine schöne heilige Familie gezeigt, welche an die in Dresden befindliche, deren später gedacht werden wird, erinnert. Im Palast Borghese findet man zwei Bilder der Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, wovon eines in etwas an Puligo erinnert; zwei andere gleichfalls daselbst befindliche Darstellungen derselben Art mögen wol eher einem Schüler oder Nachahmer del Sarto's angehören, was auch mit einem Gemälde der heiligen Jungfrau mit dem Kinde im Palast Corsini der Fall zu sein scheint.

Die Vallardi'sche Sammlung zu Mailand besitzt eine heilige Familie von Andrea, welche namentlich hinsichtlich des Colorits sehr gelobt wird. — Der Marquis Tancred von Barol zu Turin erwarb in Florenz ein schönes und interessantes Bild, Madonna mit dem Kinde und dem heiligen Johannes, welches in einzelnen Theilen unvollendet ist. — Durch einen Stich von Raffael Morghen (meist von Pietro Fontana gearbeitet [1])), ist eine anmuthige heilige Familie allgemein bekannt geworden, die gewöhnlich den Namen der Madonna di Fries führt. Die Mutter, neben einem Felsenstücke sitzend, hält das Kind auf dem Schoße, welches den entblößten Rücken zeigt, den Kopf aber nach außen wendet. Der kleine Johannes befindet sich zur Seite. — Die Sammlung des Fürsten Colloredo zu Prag enthält eine heilige Familie mit dem kleinen Johannes [2]); ein Bildchen der Madonna mit dem Kinde, im

---

1) Vergl. *N. Palmerini*, Opera d'intaglio del Cav. R. Morghen. Ed. III. Fir. 1824. p. 17. 138. — Das Bild kam in Herrn Artaria's Besitz.

2) Vergl. A. Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden und Prag. Berlin, 1830. S. 190.

Chor der Johanniterkirche zu Lavalette auf Malta, welches für Andrea's Werk ausgegeben wird, dürfte schwerlich seine Ansprüche geltend zu machen im Stande sein. — Die früher zu Brüssel befindliche Sammlung des Prinzen Wilhelm von Oranien besitzt ein schönes Bild [1]), auf welchem zwei Mönche sich voll Andacht vor der Madonna niederwerfen, während über ihnen ein Engel auf der Violine spielt [2]).

I) Vergl. Johanna Schopenhauer's Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien. Leipz. 1831. Bd. 2.: „— sehr lieblich, für kalte Nordmenschen beinahe zu munter, desto verwandter mit der südlichen Gefühlswärme."

2) Vasari spricht von verschiedenen heiligen Familien und Madonnenbildern, von denen es schwer, ja zum Theil unmöglich sein würde, zu sagen, ob sie noch existiren, und wo sie gegenwärtig sind, sowie ob nicht gerade unter den oben angeführten mehre derselben bereits enthalten sind. Es bleibt also — da gerade bei Darstellungen dieser Art, einestheils wegen ihrer großen Anzahl, anderntheils weil die Beschreibung der einen nicht selten ebenfalls auf die andere paßt, Verwechselung und Irrung am leichtesten möglich ist — nichts übrig, als die bei Vasari genannten Bilder kurz zusammenzustellen: Für Andrea Santini malte del Sarto eine hei-

Seit undenklichen Zeiten wird in Florenz das Johannisfest — das Fest des Schutzheiligen der einst dem Mars geweihten Stadt, seit die Longobarden, damals Tusciens Beherrscher, die christliche

---

lige Familie, von der Bottari bemerkt, daß sie in den Besitz von Alexander Curti Lepri kam, und wozu er folgende Anmerkung beifügt: „Dies Bild gehört zu den besten des Andrea und hat M. Angelo's Kühnheit der Bewegung, gemildert durch Lionardo's zarten Pinselstrich, nebst Fra Bartolommeo's saftigen Tinten. Die Madonna sitzt oben auf einer stufenartigen Erhöhung und hält mit der Rechten ein Tuch empor, das ihr vom Kopfe herabfällt; mit der Linken umfaßt sie das Jesuskind, das sich beugt, um den kleinen Johannes zu umarmen, der zu seinen Füßen kniet. Auf der entgegengesetzten Seite bewundert der heilige Joseph den göttlichen Sohn. Dieses Gemälde hat das Monogramm A. V." — Der Florentiner G. B. Puccini, welcher viele Geschäfte in Frankreich machte und den Werken Andrea's dort Berühmtheit zu verschaffen wünschte, trug ihm ein Madonnenbild auf, um es dahin zu senden; — vollendet gefiel es ihm aber so sehr, daß er vorzog, es für sich zu behalten, und von unserm Künstler einen todten Christus und später eine heilige Familie malen ließ, welche er beide nach Paris sandte, wo sie sehr gefielen und viermal theurer als der vom Maler dafür erhaltene Lohn bezahlt wurden. Für Ottavian de' Medici malte

Religion angenommen — mit großer Pracht gefeiert. Während der Dauer des Freistaats war es ein Nationalfest, wobei Industrie und Handel ihre

---

Andrea zwei Madonnenbilder, die sich noch zu Vasari's Zeit in Dessen Wohnung befanden; ein anderes für den Tischler Nizza. Für Lorenzo Jacopi verfertigte er ein mehr denn gewöhnlich großes Bild, Madonna mit dem Kinde auf dem Arm nebst zwei sie begleitenden Figuren, welches 1605 an einen Herzog von Mantua verkauft wurde. Giovanni d'Agostino Dini erhielt von ihm ein sehr geschätztes Gemälde der Gottesmutter, das sich lange in seiner Familie befand; ein anderes Pierfrancesco Borgherini. Ueberdies sagt Vasari, daß Andrea viele andere Darstellungen dieser Art gemalt habe, ohne dieselben und deren Besitzer namentlich anzugeben, und die nach und nach in viele Länder und Galerien übergegangen sind, ohne daß man deren Herkommen immer verfolgen kann. Manche mögen untergegangen, manche noch vom Schmuz und Staub der Rumpelkammern bedeckt verborgen sein, bis sie einst wieder ans Tageslicht gezogen werden, wie Raffael's Portraits der Familie Doni. So soll z. B. in einer Bildergalerie in einem vormals von der Frau von Sevigné bewohnten Hause bei Paris (in St. Maur-les-fossés), auf welche erst vor weniger Zeit die öffentliche Aufmerksamkeit sich richtete, eine heilige Familie von Andrea sich vorfinden (s. Schorn's Kunstblatt, 1832. Nr. 90). Ob aber alle Ma-

glänzendsten Erzeugnisse zu Tage brachten, und woran alle toscanischen Städte und Ortschaften Theil nahmen, indem sie prächtige Tücher von Seiden- und Wollenzeug und große Wachskerzen zum Zeichen der Anerkennung der Oberherrschaft sandten [1]). Die Innungen kamen zu Andrea's Zeit auf den Gedanken, eine Zahl antikgeformter Wagen zu verfertigen, um obengedachte Gaben der Ortschaften bei dem feierlichen Umzuge umherfahren zu lassen. Man machte vorerst zehn solcher Wagen, von denen Andrea einige mit verschiedenen Darstellungen, grau in grau, ausmalte. Der Gegenstand derselben wird nicht genannt; und obschon man die Absicht hatte,

---

donnenbilder, welche in Galerien innerhalb und außerhalb Italiens unter del Sarto's Namen aufgeführt sind, wirkliche Erzeugnisse seines Pinsels seien, möchte sehr zu bezweifeln, ja geradezu zu verneinen sein. Seine Schüler und Nachahmer haben Manches gearbeitet, was später unter seinem Namen theuer verkauft worden ist.

1) Vergl. „Die Johannisfeste zu Florenz", Morgenblatt, 1830. Augustheft. — Daher heißt es in Ariost's Canzonen:

— La Tosca città, che questo giorno
Più riverente onora.

für eine jede Stadt und Ortschaft einen solchen Wagen zu stellen, so unterblieb doch das ganze Vorhaben beim Beginn des unruhigen Jahres 1527 [1]).

Jetzigen Zeiten könnte es auffallend scheinen, daß Maler von Ruf sich zu solchen Arbeiten hergaben: damals dachte Niemand daran. Ohne ein berühmtes Beispiel anführen zu wollen, welches wir in Franco Sacchetti's Novellen von Giotto finden, möge hier die Erinnerung genügen, daß Albertinelli, Franciabigio, Pontormo es nicht verschmähten, Schilde, Wappen und dergleichen zu malen, und so viele andere Künstler. Daher kommt es, daß wir in so manchen sonst unbedeutenden Din-

---

1) Im Leben Pontormo's erwähnt Vasari anderer Wagen, welche bei Gelegenheit der Papstwahl Leo X., 1513, für zwei Gesellschaften von Edelleuten, die des Diamants und des Lorbeerzweigs, an deren Spitze Julian, Herzog von Nemours, und Lorenzo, Herzog von Urbino, standen, gebaut wurden. Die drei Wagen für die Diamantengesellschaft wurden von Andrea Dazzi angeordnet und unter der Aufsicht von vier Künstlern verfertigt, zu denen del Sarto gehörte, während Pontormo mit den darauf darzustellenden Gemälden beauftragt war. Dieser schmückte sie mit Bildern aus den Götterverwandlungen, grau in grau gemalt.

gen aus dem guten Zeitalter der Künste die Meisterhand finden. — Der große Triumphwagen, welchen ehemals die Münze zum Johannisfeste zu liefern hatte (Carro della zecca), war gleichfalls von Holz (sowie es noch der gegenwärtig gebräuchliche, mit Vergoldungen und Blumengewinden verzierte ist) und mit Grotesken verbrämt, und von Jacopo da Pontormo's Hand sah man in vier Bildern die vorzüglichsten Ereignisse aus dem Leben des Vorläufers Christi, sowie an verschiedenen Stellen kleine Kinder und Engel dargestellt, welche, da dieser Wagen im Jahre 1810 zerstückt wurde, in eines der Zimmer des Palazzo vecchio gebracht worden sind [1]).

1) Der genannte Triumphwagen war 17 Ellen hoch, seine Basis an einer Seite 5, an der andern 7 Ellen breit, und mit einer Menge von wirklichen und lebenden Statuen geschmückt. Oben auf der Spitze einer Art von Mastbaum (wo sich auf dem jetzigen eine Bildsäule des Heiligen befindet) war, den Täufer vorzustellen, ein in Tiegerfelle gehüllter Mensch, Arme und Beine nackt, einen Nimbus um das Haupt und ein gewaltiges Eisenkreuz in der Hand, mit starken Gurten an eine Eisenstange festgebunden. Derjenige, welcher den Muth hatte, die Stöße dieser gewaltigen schweren Maschine auszuhalten, erhielt für dieses Wagniß 10 Lire (etwas über 2 Thlr.) und ein Frühstück. Am Battisterio (Taufca-

Andrea's Arbeiten scheinen um diese Zeit sehr mannichfaltiger Art gewesen zu sein. Baccio Bandinelli, nachmals Jakobsritter und von den mediceischen Fürsten sehr begünstigt, Buonaroti's an Talent weit schwächerer, aber mit ebenso viel Willenskraft als Anmaßung ausgerüsteter Nebenbuhler, soll sich von ihm haben malen lassen, wobei er, ein sehr geübter Zeichner, ihm das Wesen und die Mechanik der Oelmalerei abzulernen wünschte, worin er sich indeß nur selten und mit geringem Erfolge versuchte [1]). Ist diese Arbeit ver-

---

pelle zu St. Johann) angelangt, wurde ihm aus einem der oberen Fenster ein Korb gereicht, welcher ein vierzehnpfündiges Brot, zwei große Flaschen weißen und rothen Weins und einiges Zucker- und Backwerk enthielt. Der heilige Johannes nahm diesen Korb in den Arm, aß und trank, bis er nicht mehr konnte, und warf dann die Reste nebst Korb und Gläsern auf die Köpfe der umstehenden Menge. Das nannte man in Italien sacre rappresentazioni. Im Jahre 1748 wurde der Gebrauch abgeschafft, zum großen Leidwesen eines Theils des Volkes. (S. Osservatore fior. Vol. 1).

1) Die Commentatoren Vasari's bemerken, dieses Portrait sei in den Besitz Messer Ridolfo Bandinelli's und 1605 in den eines Gino Ginori gelangt. — In vorgerücktem Alter malte Bandinelli sein eigenes Bild, welches man in der Portraitsammlung der florentiner Galerie sieht.

schwunden, so besitzen wir von einer andern derselben Epoche doch wenigstens einen gleichzeitigen Kupferstich. Dies ist eine Pietà, welche so sehr gefallen zu haben scheint, daß Agostino Veneziano, Marc Anton Raimondi's Schüler, sie durch seinen Grabstichel vervielfältigte, entweder von Andrea darum ersucht oder aus eigenem Antriebe[1]). Dieses Bild (Oelgemälde) wurde für Giov. Batt. Puccini aus Florenz gemalt, welcher es nach Frankreich schickte, mit welchem Lande er in häufigem Geschäftsverkehr stand. Der Leichnam des Heilandes wird von zwei Engeln gehalten, welche mit trauervoller Miene auf ihn blicken, während auf der entgegengesetzten Seite des Bildes ein dritter aufrecht stehend die

1) Vasari widerspricht sich in den Biographien del Sarto's und Marc Anton's, indem er in jener das Erstere, in dieser das Letztere sagt. — Auf dem Stiche befindet sich auf einem Täfelchen unten in der Mitte das Monogramm Agostino's und die Jahrzahl 1516, zu welcher Zeit ohne Zweifel auch das Bild entstand, da es wol bald nach seiner Vollendung nach Frankreich gesendet ward. Bartsch, welcher davon redet (Peintre graveur. Vol. 14. p. 45), sagt, der Stich sei mager, und die Zeichnung hart, Beides in höherm Grade als gewöhnlich bei diesem Künstler.

Nägel, Werkzeuge der Kreuzigung, in der Hand hält. Der Stich fiel nicht zu Andrea's Zufriedenheit aus; das Gemälde dagegen gefiel dem Könige Franz, in dessen Hände es gelangte, sehr gut, sowie alle Werke unsers Künstlers [1]).

Die nun folgenden Werke Andrea's aus dieser Zeit zeichnen sich durch eine besonders sorgfältige und liebevolle Ausführung, einen ganz eignen Zauber des Colorits und Reiz des Helldunkels vor allen seinen übrigen, und namentlich den meisten seiner späteren, aus, und gewiß ist diese Periode, vorzüglich in Hinsicht der technischen Vollendung, seine glücklichste zu nennen. Wir verdanken ihr drei ausgezeichnete Werke, auf deren ersteres, ein Bild von sehr kleinem Umfange (Oelgemälde), das Obige vor Allem seine Anwendung findet. Es ist dies der Christuskopf, welcher sich auf dem Altare der glänzenden, von Michelozzo Michelozzi gebauten Capelle der Verkündigung (ss. Nunziata) in der Servitenkirche befindet, durch deren Errichtung Piero de' Medici, genannt der Gichtbrüchige, der Prachtliebe seiner Familie ein Denkmal setzte, und welche

---

1) Man weiß nicht, wohin dieses Gemälde später gekommen.

auch sonst, durch das in ihr befindliche alte Bild der Verkündigung Mariä, welches, nur den Bildnissen der Jungfrau, die frommer Glaube dem heiligen Marcus zuschreibt, an Berühmtheit nachstehend, einem Maler Bartolommeo in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zugeschrieben wird, in der Kunstgeschichte bekannt ist. Was Fleiß und Liebe, unübertreffliche Zartheit in der Führung des Pinsels und Beobachtung der Farbenharmonie hervorzubringen vermögen, sehen wir in diesem rührend-schönen Kopfe geleistet [1]). — Was in dem genannten Bilde im Kleinen, tritt uns in dem nun folgenden wieder im Großen entgegen.

Das berühmteste und werthvollste Oelgemälde, welches wir von unserem Künstler besitzen, und dasjenige, worin die Vorzüge und der Charakter seines Styls in dieser Epoche sich am unverkennbarsten aussprechen, wurde auf Veranlassung eines Minoritenmönchs von Santa Croce für die Klosterkirche der Franziskanernonnen in der Straße Pentolini zu Florenz für einen sehr geringen Preis gemalt und erhielt daher den Namen der Madonna

1) Gestochen von A. Dalcò zu Parma, 1833.

di San Francesco [1]), oder auch, wegen der durch einen nicht gut zu erklärenden Einfall des Malers am Fußgestell, worauf die Gottesmutter steht, angebrachten Harpyen, jenen der Madonna delle Arpie. Maria steht aufrecht auf einer Basis und umfaßt mit dem rechten Arme das Kind, das mit beiden Aermchen ihren Nacken um-

1) Ferdinand de' Medici, der älteste Sohn des Großherzogs Cosmus III., erwarb 1704 dieses Bild von den Nonnen für die ungeheure Summe von 20,000 Scudi, denn soviel kostete ihm der dafür bedungene Neubau der Kirche und des Klosters (durch Foggini), wo sich gegenwärtig eine gute Copie von Francesco Petrucci an der Stelle des Originals befindet. Es war anfangs im Palast Pitti, ward aber durch Peter Leopold mit der Pietà von Luco vertauscht und kam an deren Platz in der Tribune der florentinischen Galerie. — Der Pater Lorenzini stach es sehr nachlässig (Raccolta di quadri etc. di P. Leopoldo. No. 34), hierauf P. Lasinio im Umriß nach einer Zeichnung von Gozzini (R. Galleria di Firenze illustrata. Ser. I. Vol. I. p. 160 — 169). Ein sehr wackerer Stich ist der neueste von J. Felsing aus Darmstadt, der sowol in Hinsicht der vollkommenen Auffassung und geistvollen Wiedergebung des Charakters, als der technischen Ausführung, dem großen Urbilde Gerechtigkeit widerfahren läßt. (S. Kunstblatt, 1832. Nr. 94).

klammert, während sie in der linken Hand ein Buch hält [1]). Zu beiden Seiten der Basis erblickt man zwei Engel, welche sich an ihre Füße schmiegen, gleichsam ihre Stellung zu schützen. Zu ihrer Rechten steht ein heiliger Franziscus, ein kleines Kreuz in der Hand, halb gegen die Gottesmutter, halb nach außen gewendet und wie im Gehen begriffen; zur Linken ein heiliger Johannes der Evangelist, in einem an sein gebogenes linkes Knie gelehnten Buche schreibend [2]). Der Künstler hat in diesem Bilde in Rücksicht der Harmonie

---

1) Der Entwurf zu dieser Hand mit dem Buche findet sich unter del Sarto's Handzeichnungen in der florentinischen Galerie (Blatt 14), sowie auch eine Studie zum untern Theil des Gewandes des heiligen Franziscus, und dessen Kopf (Blatt 23).

2) Die Figur des Johannes soll nicht von Andrea's eigner Erfindung, sondern Nachahmung eines Modells sein, welches Jacopo Sansovino für eine der Nischen der durch Verrocchio, Donatello u. A. mit Bildsäulen verzierten Außenseite der Kirche Or San Michele gemacht hatte, aber nicht ausführte, weil die Vorsteher der Innung der Seidenwirker die Arbeit später dem Baccio da Montelupo übertrugen. Dieses Modell kam nachher in den Besitz des Holzarbeiters Nanni Unghero, dessen Werkstatt Andrea häufig besuchte, wie schon er-

und überraschenden Sanftheit des Colorits, der Kraft und Klarheit des Helldunkels, der Grazie der Stellungen, der Wahrheit des Ausdrucks und der Sorgfalt der technischen Behandlung, das Höchste geleistet, und unter diesem Gesichtspunkte muß man dasselbe als sein Meisterwerk betrachten. Wenn auch die Composition selbst (welche bei einer Darstellung dieser Art, in der Manier der vielen Kirchenbilder vor und zu jener Zeit, im Grunde nur eine einfache Zusammenstellung verschiedener, keine Handlung ausdrückender, gewöhnlich durch die Besteller der Bilder nach Maßgabe ihrer besonderen zu diesem oder jenem Heiligen gehegten Verehrung dem Maler aufgegebener Figuren ist und sein kann) der in anderen Werken nachstehen muß: so ist doch mehr als gewöhnliches Leben, Zusammenwirken und Bewegung in dieselbe hineingebracht. Alles Einzelne ist schön an diesem vortrefflichen Gemälde. Die Fleischpartieen leben. In den Händen (namentlich in der Mariens, welche das Buch hält, sowie in der linken des Johannes) finden wir in etwas ein Hinneigen zur Manier Michel Angelo's, die auch beim Volterra wiederkehrt: nämlich bei ei-

wähnt ward (vergl. *Temanza*, archit. e scult. ven. p. 200).

ner sonst untadelhaften anatomischen Zeichnung ein gewisser Trieb zur Steigerung oder Übertreibung der natürlichen Bewegung. Der Kopf der Madonna ist von einer großartigen Schönheit und würde noch mehr ansprechen, wäre er etwas weniger kalt und strenge im Ausdruck. Das graziöse Köpfchen des Jesuskindes, auf welches das hellste Licht fällt, strahlt von himmlischer Lieblichkeit und Anmuth, welche auch von den Zügen der beiden Engel, deren einer ganz im Schatten steht, reflectirt wird. Fromme Einfalt und Gottvertrauen bilden den der Geschichte treuen Charakter des heiligen Franziskus; der Ernst der Forschung und des Nachdenkens spiegelt sich in der Miene des jugendlichen Evangelisten, welcher die Thaten des Heilandes, deren Zeuge er gewesen, der Nachwelt verzeichnet. Vielleicht vermißt man in ihm in etwas jene himmlische Begeisterung und Sanftmuth, welche man sich mit diesem schönen Charakter verschwistert denkt. — Die Gewänder zeigen eine feste und geübte Hand, einen breiten Pinselstrich und großartigen Faltenwurf und lassen die Formen der Glieder geschickt hervortreten. Wenige Werke Andrea's haben ein Relief wie dieses: die Figuren scheinen sich zu runden und aus dem Grunde hervorzutreten. Das Bild ist pastos gemalt und sehr

gut erhalten, bis auf eine nur bei genauerer Besichtigung merkliche Restauration einer durch Zufall beschädigten Stelle am rechten Beine des Johannes. Es bildet eine der vorzüglichsten Zierden des Ortes, wo es sich gegenwärtig befindet, und wo die Nachbarschaft Raffael's, Michel Angelo's, Correggio's und Titians nur dazu beiträgt, seinen Glanz und sein Verdienst in noch helleres Licht zu setzen [1]).

Der berühmte Streit der vier Gottesgelehrten über die Dreieinigkeit, gewöhnlich die Disputa genannt (Oelgemälde), gehört derselben Epoche an wie die eben beschriebene Madonna. Vasari, mit seiner gewohnten Ungenauigkeit in den Daten, setzt die Madonna di San Francesco in eine bedeutend frühere Zeit, das andere Gemälde aber unmittelbar vor Andrea's

---

1) Auf der achtseitigen Basis liest man die folgende Inschrift:

And. Sar. Flo. Fab.

Ad summū regina tronū defertur in altum.

MDXVII.

Von den erwähnten Harpyen, welche, für ein Madonnenbild sonderbar genug, als Sculpturverzierungen der Basis angebracht sind, sagt Vasari, noch sonderbarer, daß sie die Gottesmutter anzubeten scheinen.

Reise nach Frankreich. Da nun jene aus dem Jahre 1517 ist, so kann man mit ziemlicher Gewißheit diesem dieselbe Epoche anweisen. Das Colorit in der Disputa gibt jenem im Weichen, Gefühlten nichts nach und würde es an Kraft und Pastosität der Behandlung ohne Zweifel erreichen, hätte das Bild nicht bei einer Überschwemmung des Arno im J. 1557 in der Kirche, wo es sich damals befand, durch die Feuchtigkeit sehr gelitten, wovon es leider starke Spuren trägt. Auch hier findet man eine jener Zusammenstellungen von Heiligen ohne Rücksicht auf Coätaneität, wo dem Künstler kaum etwas Anderes übriggelassen wurde, als so passend als möglich zu ordnen und die Dissonanzen auszugleichen. In diesem Bilde, das ursprünglich für die Klosterkirche San Gallo gemalt wurde [1]), finden

1) Andrea's beide frühere Gemälde für dieses Kloster hatten die gleichzeitigen Werke seiner Mitbewerber verdunkelt, sodaß die Mönche sich bei dem Stifter der Capelle besonders verwendeten, damit die Arbeit ihm übertragen werden möchte. — Nach Zerstörung des Klosters kam es mit den übrigen nach San Jacopo tra' Fossi und wurde zu Anfang vorigen Jahrhunderts für den Palast Pitti angekauft, wo es sich gegenwärtig in der Stanza di Saturno befindet. In der Kirche San Jacopo sieht man eine ziemlich gute Copie von Ottavio Vannini (nach *Moreni*, l. c. III. 87., von P. Dan-

det man indeß eine Art dramatischen Zusammenhangs, wobei man freilich auf die Wahl der Personen, von denen eine dem ersten, eine andere dem dreizehnten christlichen Jahrhunderte angehört, nicht so genau achten darf. Es soll einen Streit über die Dreieinigkeit darstellen, — ein Stoff so vielfacher ärgerlicher, selbst blutiger Parteiungen und Irrungen in der Kirche, der endlich das noch dauernde große Schisma der Griechen veranlaßte — welcher von vier Heiligen geführt wird, während zwei andere als Zuhörer sich dabei befinden. Der Bischof von Hippo, St. Augustin, redet mit Heftigkeit gegen einen St. Petrus Martyr (ein frommer Eiferer aus Verona, der gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts lebte, und dessen Tod den Gegenstand zu einem von Titian's schönsten Gemälden hergegeben hat), der, entschlossen in Haltung und Geberde, ein Buch geöffnet in der Hand hält, damit seine Meinung zu unterstützen. Zu

---

dini). — Der Kupferstich von F. A. Lorenzini (Raccolta di quadri etc. di P. Leopoldo, No. 35) läßt dem Bilde in keiner Beziehung Gerechtigkeit widerfahren und ist sehr mittelmäßig. Einen neuern und bessern gibt es leider nicht. Vor Kurzem erschien davon eine kleine, etwas flüchtige Steinzeichnung.

Beiden spricht der heilige Franziskus, die eine Hand aufs Herz gelegt, gleichsam seine Aufrichtigkeit und seinen Glauben dadurch auszudrücken. Ein heiliger Laurentius nimmt keinen thätigen Antheil an dem frommen Streite, sondern scheint den Gründen und Gegengründen der Redenden aufmerksam zuzuhören. Im Vordergrunde, vor dem stehenden Heiligen, kniet auf der rechten Seite Maria Magdalena, nur ihr Profil zeigend, welches, nach Vasari's Bemerkung, Lucreziens Bildniß ist [1]); und links ein heiliger Sebastian, dem Beschauer den Rücken wendend. In der Luft erscheint, zwischen sich öffnenden Wolken, Gott der Vater, das Kreuz mit dem daran gehefteten Heilande in den ausgebreiteten Armen haltend. — Die Köpfe der vier Hauptpersonen überraschen durch ihre charakteristische Verschiedenheit in den Uebergängen der verschiedenen Altersperioden und der Steigerung von sanfter Ruhe und Gelassenheit bis zum hervorbrechenden Feuereifer. Ueberall ist Würde in Miene und Hal-

1) Eine Studie zu diesem Kopfe, mit Oelfarbe auf Papier, welches auf eine Holztafel geleimt ist, findet sich in der Sammlung des Malers D. Vicoli zu Florenz.

tung, überall sprechende Auffassung der Gemüthsbewegung; man sieht, daß es diesen frommen Streitern Ernst ist mit ihrer Überzeugung und ihrem religiösen Glauben.

Wir sind nun zum Jahre 1518 gelangt, in welchem sich ein für unsern Künstler wichtiges Ereigniß zutrug, das eine große Veränderung seines bisherigen Lebens veranlaßte. Unter den vielen Gemälden, welche dem jungen Könige von Frankreich aus allen Theilen Italiens zugeschickt wurden, zogen jene von del Sarto's Hand, mit denen die Unterhändler, wie es scheint, bedeutenden Gewinn machten, die Aufmerksamkeit des kunstsinnigen Monarchen besonders auf sich. Da er nun mit weitaussehenden Plänen für die Verschönerung und Ausschmückung seiner Residenzen, und namentlich des Schlosses zu Fontainebleau, umging und vernahm, daß Andrea, welcher in Florenz bei den geringen Preisen, die ihm für seine Arbeiten gezahlt wurden, in keinen glänzenden Umständen lebte, einen Ruf nach Frankreich wol nicht ungern annehmen würde: so ließ er ihn, unter Anerbieten eines reichlichen Jahrgehalts, einladen, in seine Dienste zu treten. Andrea scheint sich ungern von seiner Vaterstadt getrennt zu haben, aber der unverkennbare Vortheil seiner neuen ehrenvollen Stellung

überwog alle Bedenklichkeiten, und in den letzten Tagen des Monates Mai [1]) machte er sich mit seinem Gehülfen Andrea Sguazzella auf die Reise. Wahrscheinlich nahm er den Weg über den Cenis und Lyon, welcher der gewöhnliche war. König Franz empfing ihn mit offenen Armen, machte ihm sogleich nach seiner Ankunft ein reichliches Geschenk an Geld und Kleidungsstücken und überhäufte ihn mit Gunstbezeigungen, worin er von seinem ganzen Hofe nachgeahmt wurde, sodaß Andrea den Unterschied zwischen seinem ärmlichen Leben in Florenz und seinem jetzigen geehrten Stande lebhaft fühlen mochte.

Wir haben zu viele Beweise von der Freigebigkeit des Königs Franz gegen wackere Künstler, um nicht mit Gewißheit anzunehmen, daß er sich gegen Andrea in gleicher Weise benommen habe. Lionardo da Vinci, der in des Königs Armen verschied, erhielt einen Jahrgehalt von 700 Scudi; eine gleiche Summe wurde dem Benvenuto Cellini 1540 zugesichert, nebst 100 Scudi für

---

1) Am 25. Mai stellte Andrea die Bescheinigung über die von seinem Schwiegervater erhaltene Mitgift aus (s. oben).

jeden seiner beiden Gehülfen, und er hätte noch auf mehr rechnen können, wenn er sich nicht mit Jedermann, und namentlich mit der Maitresse des Monarchen, überworfen hätte. Il Rosso, der 1530 als ein armer Maler nach Frankreich ging, gewann dort so viel, daß er als großer Herr mit vielem Aufwande lebte und seine Freunde, namentlich ihn besuchende Landsleute, mit Festlichkeiten und Banquetten unterhielt. Francesco Primaticcio, welcher 1531 von Mantua nach Paris gerufen wurde, erhielt zum Lohn für seine Arbeiten, unter anderen der Fresken und Stuccos zu Fontainebleau, eine reiche Pfründe des Stifts St. Martin. Im Jahre 1540 schickte ihn der König mit einer sehr bedeutenden Geldsumme nach Rom, um Alterthümer einzukaufen, von wo er mit einer Sammlung von mehr denn hundert verschiedenen Gegenständen — Statuen, Köpfen und Torsos — zurückkehrte, indem er zugleich dem Jacopo Barozzi von Vignola den Auftrag ertheilte, die schönsten antiken Gruppen und Bildsäulen für den König abzuformen und in Bronze zu gießen.

Andrea begab sich nun bald an die Arbeit und rechtfertigte in reichem Maße den ihm vorangegangenen Ruf und die von ihm gehegten Erwartungen. Sein erstes Werk war ein Bildniß des Dau-

phin, der am 28. Febr. 1518 geboren war, und welchen er in den Windeln malte [1]). Dieses Portrait (Oelgemälde) scheint verloren gegangen zu sein. Der König machte ihm dafür ein Geschenk von 300 Scudi und wies ihm bald darauf einen reichlichen Gehalt an, nachdem er die Charitas, das bedeutendste Werk, welches del Sarto in Paris hervorgebracht, gesehen hatte. Wir erblicken auf diesem Bilde (Oelgemälde) eine schöne Frau, welche zwei Kinder auf dem Schoße hält, von denen das eine die Händchen verlangend nach ihrer Brust ausstreckt, während ein drittes auf einem zu ihren Füßen ausgebreiteten Teppich schlummert. Die Composition ist einfach aber ansprechend, die Zeichnung rein und tadellos. Dem Helldunkel möchte man etwas mehr Kraft wünschen, sowie in der Farbengebung in etwas die sorgfältigere Gradation vermißt wird. Doch ist es im Ganzen, wenn wir auf die Totalwirkung sehen, ein schönes und des Künstlers würdiges Gemälde [2]).

---

1) Dieser Prinz starb bereits im Jahre 1536, wie es heißt durch Gift, das der Mundschenk Montecuccoli ihm auf Anstiften Anton da Leyra's gereicht haben soll.

2) Dieses Bild, welches sich im Louvre befindet (Nr. 856) und die Jahreszahl 1518 trägt, wurde ge-

Andrea hatte nun vollauf zu thun. Die Kunstliebe des Königs erweckte den Nachahmungstrieb der Großen: Jeder am Hofe wünschte etwas von dem Florentiner zu besitzen, und man verfügte sich häufig in seine Malerstube, um ihn arbeiten zu sehen; namentlich schenkten Luise von Angoulême, des Königs Mutter, und der Connetable von Montmorency ihm ihre besondere Gunst. Bei der Fertigkeit, womit del Sarto malte, ist es nun wol anzunehmen, daß er eine ziemliche Zahl von Bildern geliefert habe; doch sind nur wenige unbezweifelte von ihm gegenwärtig vorhanden. Im Louvre werden zwei heilige Familien von bedeutendem Werthe aufbewahrt. Auf dem ersten dieser (Oel-) Gemälde (Nr. 855) sehen wir die Jungfrau, welche niederkniet und mit dem linken Arme das Kind umschlingt, das sie vor sich hält, und auf dessen linker Schulter ihre Hand ruht. Hinter ihr stehen zwei Engel mit halbausgebreiteten

---

stochen von P. Audouin (Musée Napoléon. Par. 1812. T. 1.). — Es war früher auf Holz, wurde aber, da dieses zu verderben anfing und dem Gemälde der Untergang drohte, von Picault abgenommen und geschickt auf Leinwand gespannt, wie Hacquin es mit der Madonna di Fuligno that.

Flügeln. Auch Elisabeth kniet und scheint den jungen Johannes, welcher die Beine kreuzweis übereinandergeschlagen hat, seinem göttlichen Gespielen zuführen zu wollen. Es ist ein Bild voll tiefen und gemüthreichen Ausdrucks. Mit innigem Wohlgefallen und Antheil hängen die Blicke der beiden Mütter an ihren Kindern, während sich eine sanfte Trauer in den Mienen der Engel malt, vielleicht im Vorgefühl der Leiden, die einst der glücklichsten Mutter den Busen durchwühlen sollten. Die Ausführung der nackten Theile, namentlich der Extremitäten, zeigt eine vollendete Sorgfalt; das Colorit ist im Allgemeinen etwas kalt, aber mit einigen schönen und durchsichtigen braunen Schatten.

Wenn auch nicht ansprechender in Bezug auf Composition, doch weit vorzüglicher hinsichtlich der Technik, ist eine zweite heilige Familie (Oelgemälde aus d. J. 1518, mit Nr. 858 bezeichnet) an demselben Orte. Der Kopf der Jungfrau ist wie gewöhnlich ein Bildniß Lucreziens, und man könnte ihn mehr idealisirt wünschen; sonst aber finden wir in diesem Bilde einen schönen Ton und musterhafte Zeichnung, mehr denn gewöhnlich warmes Colorit, klare Schatten, Ausdruck und Grazie, und eine Annäherung an jenes Gefühl, womit die Madonna

della Seggiola und Allegri's das Kind anbetende Mutter gemalt sind [1]).

Von den mehrfachen, del Sarto's Style ähnelnden heiligen Familien, welche man in Frankreich hie und da vorfindet, muß ein Theil auf Rechnung Andrea Sguazzella's kommen, der seinen Lehrer auf der Rückreise nicht begleitete, sondern in diesem Lande sein ganzes Leben zubrachte. Er scheint dies nicht zu bereuen gehabt zu haben, und die Erinnerung an das Vaterland wurde nicht selten durch reisende Landsleute aufgefrischt, wie durch Benvenuto Cellini, der 1537 eine Zeit lang bei ihm wohnte. Sguazzella wußte sich den Styl seines Meisters in einem gewissen Grade so anzueignen, daß manche seiner Arbeiten für die del Sarto's galten, die sie indeß ebenso wenig erreichen als die Copien, welche Jacopo da Empoli

---

1) Außer den hier beschriebenen Bildern führen französische Schriftsteller (Argenville, Malmaison) noch andere als Werke del Sarto's namentlich an, z. B. einen jungen Tobias, eine Leda, Lucrezia u. s. w.; die Richtigkeit scheint aber problematisch, wenigstens in Bezug auf letztere: mythologische Gegenstände hat Andrea, soviel ich weiß, nie gemalt, profangeschichtliche selten.

von einigen seiner Bilder mit täuschender Genauigkeit gemacht hat. Daß Sguazzella übrigens auch in Darstellungen, wo er ganz auf eigenen Füßen stand, ein recht wackerer Maler war, zeigt uns seine Pietà [1]), welche in der Galerie des Louvre aufbewahrt wird.

Man hätte nun glauben sollen, daß Andrea nichts Eifrigeres und Angelegentlicheres zu thun gehabt hätte, als sich der Gunst, mit welcher der König ihn beschenkte, würdig zu zeigen und so das neue Gebäude seines Glücks zu befestigen. Aber dem war nicht so, und man muß die unbegreifliche Verblendung beklagen, welche, Reue und häusliches Ungemach über ihn hereinziehend, nicht nur den Aufschwung seines Geistes fesselte und uns vielleicht manches Schönen und Großen beraubt hat, sondern auch seinen Charakter als Mensch mit einer unauslöschlichen Makel befleckt hat. Es scheint, daß der Gedanke an seine in Florenz zurückgebliebene Gattin ihm nicht Ruhe noch Rast ließ, und ihre Briefe ihn in dem Vorsatz bestärkten, nach seiner Vaterstadt zurückzukehren. Ein für die Herzogin von Angoulême begonnenes Gemälde (in Öl; 1519),

---

1) Gestochen von A. Girardet. Musée Napoléon, Vol. II.

das einen büßenden Hieronymus darstellen sollte, unvollendet lassend, stellte er dem Könige vor, Familienangelegenheiten riefen ihn nach Hause; er möge ihm deshalb Urlaub gewähren, damit er diese besorgen und zugleich seine Frau nach Paris mitbringen könne. Franz konnte ihm die Bitte nicht versagen; der Maler gelobte baldige Rückkehr und empfing vom Könige eine beträchtliche Summe, um damit in Italien alte und neue Kunstwerke für seine Rechnung anzukaufen. Andrea reiste ab. In Florenz angekommen, verlebte er die erste Zeit in Freude und Gelagen und brachte mit seiner Frau und seinen Freunden unbedachtsam nicht nur sein eigenes Erspartes, sondern auch das vom Könige ihm anvertraute Geld durch. Als endlich sein Gewissen erwachte, und er, ungeachtet seines Fehlers, nach Paris zurückwollte, sich seinem Wohlthäter zu Füßen zu werfen, wußte Lucrezia ihre Herrschaft über seinen schwachen Charakter so zu benutzen, daß er, gerührt durch ihre Thränen und Bitten, wortbrüchig ward und blieb, ohne vielleicht sich selber über die Folgen eines so unbesonnenen als tadelnswerthen Schrittes täuschen zu können [1]).

---

1) Die ausführlichere Erzählung, wie Vasari sie im ersten Abdrucke seiner Lebensbeschreibungen gab, im zwei-

Bald hatte er Ursache, sein Unrecht und seine thörichte Schwachheit zu bereuen. Den Zorn des Königs fürchtend, welchen das undankbare Betra-

---

ten aber, wahrscheinlich aus Rücksichten, sehr verkürzte, möge hier eine Stelle finden: „Während Andrea für des Königs Mutter einen büßenden heiligen Hieronymus malte, kamen eines Tages mehre Briefe von seiner Gattin Lucrezia an, welche trostlos in Florenz zurückgeblieben war und ihm schon verschiedene Male geschrieben hatte. Dennoch fehlte ihr nicht das Mindeste, denn Andrea hatte ihr immer Geld geschickt und ihr aufgetragen, ein Haus hinter der Servitenkirche bauen zu lassen, indem er ihr zu baldiger Rückkehr Aussicht machte. Da sie nun aber ihrer Familie nicht auf solche Weise behülflich sein konnte, wie sie vorher zu thun gewohnt war: so schrieb sie dem Andrea mit vieler Betrübniß, indem sie ihm merken ließ, daß sie ohne Unterlaß um ihn weine und sich ängstige, da er so weit von ihr entfernt sei, obgleich seine Briefe sagten, daß es ihm wohl ergehe. Und indem sie so mit zärtlichen Worten das Herz dieses armen Mannes rührte, der sie nur zu sehr liebte, suchte sie ihn stets an traurige Dinge zu erinnern, sodaß er ganz außer sich gerieth, als er vernahm, er werde sie vielleicht todt finden, wenn er nicht heimkehre. Dadurch erweicht, wählte er lieber das Elend des Lebens als den Vortheil und Ruhm der Kunst. Und da er zu jener Zeit sich Etwas erspart hatte und mit den vom Könige und

gen des Malers sehr entrüstet zu haben scheint, sodaß alle nachmaligen Versuche Andrea's, sich Dessen Verzeihung und Gunst wieder zu erwerben, fruchtlos waren, scheint er eine Zeit lang kaum gewagt zu haben, sich in Florenz öffentlich zu zeigen, und brachte seine Zeit in der Verborgenheit in dem seiner Wohnung nahe liegenden Servitenkloster zu,

---

von den Hofleuten ihm geschenkten schönen Kleidern aufgeputzt war, schien ihm bei dem Verlangen, sich so seiner Gattin zu zeigen, jede Stunde ein Jahrtausend. Nachdem er sich deshalb vom Könige Erlaubniß erbeten, nach Florenz zurückzukehren, um seine Angelegenheiten zu ordnen und seine Frau zur Reise nach Frankreich zu vermögen, versprach er, bei seiner Rückkehr Gemälde nebst Bildhauerarbeiten und andern schönen Werken dieses Landes mitzubringen. So erhielt er denn Geld von dem Könige, der ihm Zutrauen schenkte, und leistete auf das Evangelium einen Eid, daß er innerhalb weniger Monde zurückkehren werde. Und als er so nach Florenz gekehrt war, lebte seine schöne Frau einige Monate lang in Freuden und that ihrem Vater und ihren Schwestern viel Gutes, nicht aber den armen Eltern ihres Gatten, die sie nie sehen wollte, und welche nach einiger Zeit im Elende starben." Vasari, mit del Sarto's Verhältnissen genau bekannt, konnte diese Umstände wol aus dem Munde seiner Kunstgenossen und Landsleute wissen.

wo er viele Bekannte gehabt zu haben scheint. Während dieser Tage blieb er dort natürlich nicht unbeschäftigt; die Parabel des Weinbergs, die Pietà und andere Bilder waren seine ersten Arbeiten nach seiner Rückkehr aus Frankreich, welche während des Frühlings 1519 stattgefunden zu haben scheint.

In dem Garten des Servitenklosters sieht man noch jetzt die Reste der beiden, grau in grau gemalten Bilder (Fresco), welche die Parabel vom Weinberge darstellten. Das Gemälde zur Rechten zeigte den Familienvater, welcher einige Tagelöhner zu sich ruft; da dasselbe völlig verschwunden ist, so mögen hier die Worte Bocchi's folgen, der es noch sah[1]). Das Haupt des Familienvaters ist mit einem breiten ländlichen Hute bedeckt, seine Züge drücken sprechend seine an die Arbeiter gerichtete Rede aus. Seine Gewandung ist sehr gelungen und schmiegt sich mit vieler Grazie an die Glieder an. Vortrefflich ist auch einer der Beistehenden, welcher, auf die Einladung zur Arbeit, sich erst niedersetzt und bedenkt und sich die Hände reibt, ungewiß, ob er hingehen solle oder nicht. Ein Ge-

---

1) Bellezze di Firenze, p. 466.

genstück zu dieser Trägheit bildet ein Zweiter mit bäurischer Miene, der sich nachlässig auf einen Stock stützt. Zwei Andere sind zur Zeit an die Arbeit gegangen; der eine von ihnen beschneidet die Weinstöcke, während der zweite mit vieler Behendigkeit und naturgemäßer Bewegung mit dem linken Fuß ein Grabscheit in den Boden stößt.

Auf dem zweiten Fresco, das zwar sehr durch Zeit, noch mehr durch Menschenhände gelitten hat, aber doch noch immer einen vollständigen Begriff von Dem gibt, was es ehemals war, sehen wir zur Rechten denselben Hausvater, welcher nach vollendetem Tagewerk den Beutel in der Hand hält und die Arbeiter bezahlt. Einer derselben, welcher bei ihm steht, scheint mit dem ihm gereichten Lohne unzufrieden und beklagt sich gegen ihn darüber, daß er nicht mehr erhalten habe. Ein anderer mehr im Vordergrunde zählt das empfangene Geld nach uud berechnet bei sich, ob es hinlänglich für seine Bemühung sei. Ein dritter stützt sich auf seinen Stock und scheint, müde vom Werke, zu warten, bis die Reihe des Zahlens an ihn kommen werde. — Die ganze Grazie, Einfachheit und Gewandtheit Andrea's zeigt sich in dieser, sowol in der Zeichnung der Gestalten als der Gewänder höchst gelungenen Gruppe, welche lebhaft an seine

besten Arbeiten im Scalzo erinnert, denen sie auch in Hinsicht des Reliefs der Figuren beikommt. Um so mehr muß man bedauern, daß sie nicht besser erhalten ist [1]).

Das kleine Fresco, einen todten Christus vorstellend, welches del Sarto in einer Nische im Noviziat des Servitenklosters malte, stammt aus derselben Zeit (1519). In dieser, in eine sehr natürliche und passende Lage gebrachten, halb mit einem übergeworfenen rothen Tuche bedeckten Figur zeigt sich vorzüglich die tadellose anatomische Zeichnung, namentlich in der Brust und den Beinen. Das Ganze scheint eine in kurzer Zeit hervorgebrachte Arbeit [2]). Von größerem Belange ist eine andere

1) Eine gute Copie dieses Fresco (in Oel) sieht man zu Florenz im Hause des Marq. Vincenzo Capponi; eine hübsche Skizze, grau in grau, ebendaselbst beim Professor Sebastian Ciampi. — Die obengenannten Bilder wurden mittelmäßig gestochen von Cäsar Robertius (s. Mariette in den Lettere pittoriche. II. 226).

2) Francesco Zucherelli stach dieses kleine Bild, das sich gegenwärtig zu Florenz in der Akademie der schönen Künste befindet (Nr. 43.). — Andrea soll dafür ein Gebund Kerzen erhalten haben; eine nicht eben seltene Weise, Künstler mit Lebens- und Haushaltbedürf-

Pietà (Oelgemälde; 1519), die er gleichfalls in dem Kloster malte, und die nur seiner spätern für die Nonnen von Luco nachsteht. Auf einem hingebreiteten Leintuche liegt der Leichnam des Heilandes, wie noch im Begriff, die letzten Worte auszusprechen, mit halbgeöffneten Lippen, ohne Spur des Todesschmerzes auf dem sanften schönen Antlitz. Ein Engel unterstützt ihm knieend leise das Haupt, während ein zweiter den Schwamm hält, womit der Gekreuzigte getränkt wurde. Hinter der Gruppe kniet in Thränen und mit gefaltenen Händen die himmlische Mutter. Composition, Zeichnung und

---

nissen zu bezahlen. Guercino erhielt für einen heiligen Bartolomäus, den er für Ser Sebastiano Fabri malte, den Lohn in Weizen; Correggio für seine Madonna di San Girolamo, von der Bestellerin des Bildes, Briseis Cossa, 47 Zechinen und die Nahrung während der sechs Monate, die er darauf verwendete. Nach dessen Vollendung fügte sie aus Großmuth zwei Wagen voll Brennholz, einige Maß Weizen und ein gemästetes Schwein bei. Und für dieses Bild bot ein König von Portugal vergebens 40,000 Zechinen, und der Infant Don Philipp von Parma wollte 1798 dem General Bonaparte eine Million Franken zahlen, wenn man ihm das Gemälde lassen wolle. Aber der Vorschlag wurde zurückgewiesen.

Ausführung sind gleich harmonisch, rührend und schön [1]).

In dieser Zeit seiner Zurückgezogenheit ist noch ein sehr wenig bekanntes kleines Fresco entstanden, das sich im Saale der Gemäldegalerie in der Akademie der schönen Künste zu Florenz befindet (deren Gebäude damals dem benachbarten Servitenkloster gehörten) und gewöhnlich durch ein darüber hängendes Gemälde (Christi Auferstehung, von Raffaellino del Garbo) verdeckt ist. Es stellt ein Spitalzimmer vor und ist grau in grau gemalt. Im Hintergrunde sieht man vier kranke Frauen in Betten, eine andere kniet vor einem Muttergottesbilde; links vom Beschauer ist eine Gruppe von drei Frauen: eine wäscht die Füße einer Kranken in einem Wasserbecken, eine andere steht bereit, sie zu trocknen. Im Mittelpunkte sieht man eine schöne weibliche Figur, Leinwand zu einem Bette tragend, an welches eine Kranke sich lehnt. In der Nähe bemerkt man ein Kind und zur Rechten

---

1) Gegenwärtig zu Wien in der Belvederegalerie. Gestochen von Bl. Höfel. (Gemäldesammlung des Belvedere. Bd. 1.). — Auf dem Bilde liest man die Inschrift:

AND. SAR. FLO. FAC.

zwei Männergestalten. Das Ganze ist wenig mehr denn eine Skizze.

Unter den Verhältnissen, in denen er sich gegenwärtig befand, mag es del Sarto'n ohne Zweifel lieb gewesen sein, die Arbeit (Fresken) in dem benachbarten Locale der Gesellschaft des Scalzo wieder beginnen zu können. Während seiner Reise nach Frankreich war dort Franciabigio an seine Stelle getreten, um das begonnene Werk zu vollenden. Zwei Fresken sind indeß Alles, was Dieser malte, und ungeachtet in ihnen Fleiß und Talent nicht zu verkennen sind, können sie doch mit den Schöpfungen von seines Freundes Pinsel den Vergleich nicht aushalten. Das erste derselben stellt den Knaben Johannes dar, wie er vor dem Auszug aus dem Vaterhause den Segen seiner Eltern knieend empfängt; das andere, wie er mit dem jungen Jesus zusammentrifft, der sich mit Marien und Joseph auf einer Wanderung befindet. Das erstere ist bei Weitem das vorzüglichste [1]). Andrea scheint während der Zeit, wo er von Neuem mit dieser Arbeit beschäftigt war, in dem anstoßenden Gebäude mei=

---

1) Franciabigio's beide Bilder wurden gestochen von A. Verico und C. Lasinio.

stentheils gewohnt zu haben; wenigstens zeigt man daselbst noch ein kleines Zimmer als das seinige, was nicht ungegründet sein mag. — Die Gefangennehmung des Heiligen gab den Stoff zu dem ersten Bilde. „Herodes hatte Johannem ergriffen, gebunden und in das Gefängniß gelegt, von wegen der Herodias, seines Bruders Philippi Weib; denn Johannes hatte zu ihm gesagt: Es ist nicht recht, daß Du sie habest“ [1]). Der Tetrarch sitzt in der Mitte auf einem erhöhten Stuhle, von zwei ältlichen Männern, deren einer zum Priesterstande zu gehören scheint, umgeben, im Act, die Gefangennehmung des Täufers zu gebieten, welcher ohne Furcht noch in demselben Augenblicke ihm seinen sündhaften Wandel vorwirft. Zwei Häscher fesseln ihn, um den nur wenige zerlumpte Kleidungsstücke hangen, und binden seine Hände auf dem Rücken zusammen, während sein Kreuz — wie zur Mahnung — auf die Stufe des Thrones gefallen ist, und ein dritter Diener des Fürsten, im Begriff, das Schwert zu ziehen, gleichsam durch das Geräusch herbeigerufen, auf der entgegengesetzten Seite die Treppe hinabsteigt, wo man im Hin-

---

1) Matthäus 14, 3.

tergrunde das vergitterte Kerkerfenster sieht. Lebendige Handlung, charakteristische Köpfe und schöne Gewänder zeigen auch in diesem Bilde das Talent des Künstlers [1]).

Dem genannten folgt das Gastmahl des Vierfürsten. „Da aber Herodes seinen Jahrestag beging, da tanzte die Tochter der Herodias vor ihnen. Das gefiel dem Herodes wohl" [2]). Man vermißt in dieser Composition etwas zu sehr Leben und Bewegung, wozu doch eine solche Scene Anlaß geben mußte, und die Einfachheit im Plane des Künstlers läßt das Fest des Königs zu ärmlich erscheinen, sowie auch die Grazie, woran er uns gewöhnt hat, der Figur der tanzenden Salome und jener etwas steifen des die Speisen auftragenden Dieners nicht inwohnt. Die Eigenthümlichkeit unseres Meisters hat sich selten in Gegenstände zu fügen gewußt, wo es auf weitverzweigte Gruppirungen und Vereinung vieler Personen zu einer Haupthandlung ankam; mehre der älteren Florentiner hätten ihm dabei Muster sein können. An

---

1) Dieses Fresco und das folgende stach C. Lasinio.

2) Matthäus 14, 6.

dem Tische im Mittelgrunde sitzen Herodes und Herodias; hinter ihnen zur Rechten sieht man Musiker, welche in die Trompete blasen und die Trommel schlagen; im Vordergrunde naht ein Diener, dessen Hut auf seinem Rücken angebunden, und dessen Haar mit einer Art von Netz bedeckt ist. Ganz zur Rechten erblickt man eine Gruppe von drei Männern, worunter eine schöne ernste Greisengestalt mit mönchsähnlicher Kutte, links die Tanzende und hinter ihr zur Seite zwei andere Männerfiguren, die dem Feste zuzuschauen gekommen sind.

Johannis Enthauptung. — „Und der König schickte hin und enthauptete Johannem im Gefängniß. Und sein Haupt ward hergetragen in einer Schüssel und dem Mägdlein gegeben, und sie brachte es ihrer Mutter" [1]). Mit Zartgefühl hat der Künstler den Vollstrecker des Gesetzes, dessen kraftvolle Gestalt die schönsten Verhältnisse zeigt, so gestellt, daß man weder sein Gesicht noch den Hals des Enthaupteten, der mit gefesselten Händen an dem Blocke kniet, sehen kann. Zur Linken stehen zwei Dienerinnen, von denen

1) Matthäus 14, 10 ff. — Das Bild wurde gestochen von J. Migliavacca.

eine das abgeschlagene Haupt in einer Schüssel empfängt, während die andere entsetzt davor zurückschrickt. Auf der entgegengesetzten Seite erblickt man den Richter, welcher den Befehl zur Hinrichtung gebracht, noch mit aufgehobenem Arme und von einer Nebenperson begleitet. — Auf dem folgenden Schlußbilde — Johannis Haupt der Herodias dargebracht — empfängt Salome das Haupt, welches von einer Magd hereingetragen wird, es ihrer Mutter zu übergeben. Die Scene ist die des vorletzten Gemäldes. Das Mädchen streckt beide Arme gegen die Kommenden aus, um den Kopf des Heiligen zu nehmen, der, das Unangenehme des Anblicks zu mindern, halb von dem Arme der Trägerin verdeckt wird. Ihr Blick wendet sich auf Herodes, der mit verstellter Gleichgültigkeit hinsieht. Herodias ist vom Tische aufgestanden. Mehre Personen, mit dem Ausdrucke verschiedenartiger Gemüthsbewegungen, umgeben die Hauptgruppe [1]).

Andrea hatte sich nun also mit erneutem Eifer zur Frescomalerei hingewandt, und wir finden, daß er zu dieser Zeit (1520) in einem Tabernakel, das sich

---

1) Gestochen von A. Morghen. — Die Skizze findet sich in der königlichen Bildergalerie zu München (Nr. 184.).

vor dem Thore Pinti bei Florenz, in der Nähe des später zerstörten Klosters St. Justus befand, eine Madonna malte, von der es jetzt nur noch Copien gibt, und welche, nach Vasari's Zeugniß, außerordentlich gelobt wurde, was auch, wenn man die vielen Nachbildungen und Nachahmungen derselben in Anschlag bringt, wirklich der Fall gewesen zu sein scheint. Die Gottesmutter sitzt in einer Landschaft und hält das Kind auf dem Schoße; der kleine Johannes steht hinter ihr und zeigt mit der Hand auf den Sohn Gottes. Auch hier treten uns einfache, schöne, großartige Formen entgegen. Die wenig gelungene Figur des Johannes ist uns schon aus dem Gaddi'schen Gemälde bekannt [1]. — Man verschonte dieses Fresco sowie

---

1) Eine gute Copie dieses Gemäldes, von Empoli, befindet sich im Palaste Corsini, eine andere in der florentinischen Galerie. Eine Wiederholung desselben, angeblich von Andrea's Hand, besitzt der Marquis von Stafford in England; diese wurde von Schiavonetti gestochen. (S. Engravings of the Marq. of Stafford's collection of pictures. T. I. London, 1818.) — Verschiedene andere Copien sind in florentinischen Häusern nicht selten. Nach einer Notiz in den Lettere pittoriche (II, 226.) soll sich die Skizze in der großherzoglichen Sammlung befinden.

das Abendmahl in San Salvi, als während der Belagerung 1529 die meisten umliegenden Gebäude niedergerissen wurden; Cosmus I. wünschte es später auszuheben und an einen mehr gesicherten Ort zu bringen (wie Ludwig XII. von Frankreich das Abendmahl da Vinci's in Mailand), um es vor den Unbilden des Wetters und der Sorglosigkeit zu schützen, aber leider unterblieb diese Vorsichtsmaßregel. Jetzt ist das Gemälde spurlos verschwunden. —

Cäsar und die tributbringende Thierwelt (1521). — Neun Miglien von Florenz, in der auf dem rechten Ufer des Arno nach Pistoja sich erstreckenden Ebene, liegt auf einer sanften Anhöhe das großherzogliche Lustschloß Poggio a Cajano, erst den Cancellieri von Pistoja und dann der florentinischen Familie der Strozzi gehörend, bis Lorenzo der Erlauchte von Medici es 1480 erwarb, durch Giuliano da San Gallo neu bauen und verschönern ließ und mit Vorliebe dort verweilte, sowie er auch die Scene seines reizenden Gedichtes Ambra in die Nähe verlegt hat. Poggio a Cajano, durch Poliziano und Lorenzo selbst besungen, sah nachmals in seinen Mauern jene Bianca Capello verscheiden, welche über Toscana so viel Unheil und

Schmach gebracht hat. Ein schöner großer Saal gewährt aus seinen Fenstern eine weite Umsicht über das blühende Land und auf die alterthümlichen Thürme der benachbarten Hauptstadt; diesen wollte Papst Leo X. mit Fresken schmücken lassen, wie er es in Roms Palästen und Kirchen gethan. Der Cardinal Giulio de' Medici, welcher Florenz verwaltete, übergab die Besorgung des Auftrages an Ottavian, und Dieser wählte del Sarto, Franciabigio und Pontormo, um das Werk unter sich zu theilen. Historische und allegorische Darstellungen aus der römischen Geschichte wurden, gemäß der durch den Historiker Paul Jovius getroffenen Wahl, zum Gegenstande genommen. Andrea malte die Thierwelt, welche dem Besieger des Pompejus Tribut bringt, Franciabigio den von den Römern im Triumph getragenen Cicero, und Pontormo verschiedene allegorische Darstellungen, den Herbst mit seinen Landbauern, Pomona und Diana mit anderen Göttinnen und Kindern. Vasari und Lanzi ertheilen dem Bilde del Sarto's sehr große Lobsprüche; es ist auch wirklich viel Gutes und Gelungenes darin, aber man kann es sich doch nicht verhehlen, daß Andrea hier aus dem Kreise herausgetreten, auf den sein Talent natürlich ange=

wiesen war, und Spuren von Anstrengung und mühseliger Hervorbringung sichtbar sind, die mit der gewöhnlichen Leichtigkeit seines Pinsels contrastiren. Es ist viel Fleiß auf die Darstellung der Thiere gewandt, unter denen wir in buntem Gemisch Löwen, Tiger, Giraffen, Papageien, Affen u. s. w. erblicken, sowie auf eine weitläufige architektonische Malerei mit einer Menge von Säulen und Treppen, und manche glücklich erdachte und gestellte Figur ist darin angebracht; aber der Charakter historischer Composition ist nicht verstanden, und dieses Werk ist ein Mittelding, das auf der Stufe des Genre steht und weder zum einen noch zum andern gehört. — Andrea vollendete übrigens dieses Fresco nicht ganz; der am 1. December 1521 nach kurzem Krankenlager erfolgte Tod Papst Leo's brachte das Unternehmen völlig in Stocken. Im Jahre 1532 ertheilten Papst Clemens und der Herzog Alexander dem Pontormo den Auftrag, mit den Fresken fortzufahren; aber er lieferte nur die Cartons und zog die Sache, seiner gewohnten Weise nach, so in die Länge, daß sie wieder unterblieb. Endlich, nach langer Unterbrechung, wünschte Ferdinand I. den Saal beendigt zu sehen und übertrug diese Arbeit Alessandro Allori, der auch — freilich in einem von dem

früher vorhandenen verschiedenen Style — 1580 damit zu Stande kam [1]).

Andrea mochte unterdessen täglich mehr einsehen, wie undankbar und unüberlegt seine Handlungsweise gegen den französischen König gewesen war, und er gab den Gedanken nicht auf, daß es ihm gelingen könne, durch aufrichtige Reue Verzeihung zu erlangen und wieder in seine früheren, von den jetzigen so verschiedenen Verhältnisse zurückzukehren. Auch fehlte es ihm nicht an Gönnern in Florenz, welche ihn in diesem Bestreben ermunterten und dabei ihren Einfluß zu seinem Beistande verhießen. Als solche werden Giovanni Battista della Palla und Zanobi Bracci genannt, Beide in Paris wohlbekannt und in häufigem Verkehr mit

---

1) Dies besagt die Inschrift auf Andrea's Bilde: Anno Domini 1521 Andreas Sartius pingebat, et Anno Domini 1580 Alexander Allorius sequebatur. — Andrea soll während der Zeit, die er auf Poggio a Cajano zubrachte, von Ottavian monatlich 30 Scudi erhalten haben. Vasari besaß die sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung seines Frescos, welche später nach Paris gekommen sein soll. Gestochen wurde es in der Sammlung von Kupferstichen, welche der Marquis Andrea Gerini nach den Bildern dieses Lustschlosses veranstalten ließ.

Frankreich. Von Ersterem wird später mehr die Rede sein; Letzterer bestellte bei ihm ein Bild, dessen Gegenstand nicht näher angegeben wird, welches er an den Finanzminister des Königreichs, Jakob Herrn von Beaune, Baron von St. Blancar, senden wollte. Ob dieses Gemälde an seine Bestimmung gelangte, ist nicht bekannt; von einem zweiten, welches Andrea aus eigenem Antriebe malte, um dem Connetable Anna von Montmorency ein Geschenk damit zu machen, wissen wir, daß er es an Ottavian de' Medici verkaufte, was glauben macht, als habe er sich gerade damals in Geldverlegenheit befunden. Dieses Bild stellte einen heiligen Johann den Täufer (Oelgemälde) vor, ein Gegenstand, den er zu gleicher Zeit in einem Gemälde darstellte, welches Giovanni Maria Benintendi an sich brachte. Man sieht auf diesem Bilde den jugendlichen Heiligen in halber Figur, aufgerichtet und von vorn, mit sprechenden Gesichtszügen, fast unbekleidet und mit gebräunter Hautfarbe, mit einem Gürtel und einem rothen Mantel über der Schulter [1]).

---

1) Dieses Gemälde ward von seinem Besitzer später dem Großherzog Cosmus geschenkt und befindet sich im

Eine der ansprechendsten heiligen Familien, welche uns von del Sarto's Hand übriggeblieben sind, ist diejenige, welche er für den obengenannten Zanobi Bracci malte (in Oel). Sie besteht aus vier Figuren. Auf einem Leintuche liegt das Jesuskind am Boden, mit dem linken Aermchen wider einen Sack, der wahrscheinlich Kleidungsstücke enthält, und schaut lächelnd zur Mutter empor, welche, an einem Felsenstücke sitzend, mit dem vollen Ausdruck inniger Zärtlichkeit sich über dasselbe hinbeugt, während der kleine Johannes neben dem göttlichen Kinde steht und mit der Rechten auf dasselbe hin-

---

Palast Pitti, Stanza dell' educazione di Giove. Es wurde gestochen von G. B. Rocchi. In demselben Palaste (Galleria del Poccetti) sieht man einen Johannes, gleichfalls Kniestück und unbekleidet, den Rücken wendend, aber dabei den Kopf halb nach außen drehend; ohne Zweifel aus del Sarto's Schule, und vielleicht Copie des für den Connetable bestimmten, der nach Ottavian's Tode in den Besitz seines Sohnes Bernardetto kam. Eine zweite Copie desselben Bildes sieht man in der Sammlung des Grafen Marescalchi zu Bologna. Auch im Besitz des Herrn Rogers zu London befindet sich ein schönes Brustbild eines jugendlichen Johannes, welches, wahrscheinlich mit Recht, für ein Werk Andrea's ausgegeben wird.

weist. An einer links hinter dieser Gruppe sich hinziehenden Felsenwand sitzt schlafend der heilige Joseph und lehnt auf dieselbe Haupt und Arme. Den Mittelgrund bildet ein Theil eines Gebäudes, während eine Landschaft den Gesichtskreis begrenzt. Mit Wohlgefallen muß man den schönen Kopf des Heiligen und die freundlichen Gestalten der Jungfrau, deren rothes Untergewand mit großartigem Faltenwurf auf den Boden fällt, und des kleinen unbekleideten Johannes betrachten; weniger gelungen ist das Jesuskind, welches etwas unbehülflich erscheint. Die Zeichnung ist musterhaft, und das Colorit kräftig, nur im Allgemeinen (und namentlich in den Gewändern) ein wenig hart und ohne die sanfteren Gradationen des Licht- und Schattenwechsels, sowie im Ganzen diesem sonst schönen Bilde die sorgfältigere Vollendung und Zartheit des Pinselstrichs in etwas abgeht [1]).

---

1) Eine der genannten sehr ähnliche Darstellung sieht man in der gräflich Schönborn'schen Galerie zu Pommersfelden bei Bamberg. Eine Wiederholung oder sehr schöne Copie findet sich in der königlichen Gemäldesammlung zu Madrid. Den Carton des Bildes sieht man in der Akademie der schönen Künste zu Florenz, während das Original selbst im Palast Pitti (Stanza d'Apollo) hängt.

Reich, kunstliebend und bekannt war die florentinische Familie Borgherini, deren Wohnhaus sich im Borgo Santi Apostoli befand. In Rom besaß sie in San Pietro in Montorio eine Capelle, für welche Sebastiano del Piombo sehr schöne Arbeiten lieferte. Als Pierfrancesco Borgherini sich mit Margarethen, Robert Acciajuoli's Tochter, vermählen sollte, dachte dessen Vater Salvi an eine prächtige Ausschmückung der Hochzeitkammer. Damals war es mehr denn in unserer Zeit Sitte, sehr kunstreich gearbeitete hölzerne Meubeln zu haben, und wir besitzen noch jetzt manches Cabinetstück aus jenen Tagen, an welchem wir den guten Geschmack der Verzierungen, die Nettigkeit und Genauigkeit der mühsamen und langwierigen Arbeit bewundern. Besonders blühte damals die Kunst der eingelegten Holzarbeiten (Tarsia), worin sich die Deutschen seit Jahrhunderten ausgezeichnet. Sowie man immer findet, daß eine Menge von Werken, die von einer ausdauernden Geduld und von einem auch das Kleinlichste nicht übersehenden Fleiße

---

Es ist gut erhalten und wurde zweimal, von Brebiette und C. Mogalli (Raccolta dei quadri del GD. P. Leopoldo. No. 29), sehr mittelmäßig gestochen

zeugen, aus der Einsamkeit und Muße der Klöster hervorgegangen sind: so nennt uns die Kunstgeschichte auch mehre Mönche, die sich in diesem Zweige einen Namen erworben haben. In Florenz machte sich Benedetto da Majano durch seine eingelegten Arbeiten berühmt, da noch Vieles, was jetzt zum Handwerk gesunken, als freie Kunst geschätzt ward. Auch der schon erwähnte Baumeister Baccio d'Agnolo beschäftigte sich häufig mit der Verfertigung kunstreichen Hausgeräths; bei ihm bestellte Salvi Borgherini dasjenige für die Brautkammer seines Sohnes. Die Arbeit gelang vortrefflich, und zur weitern Verzierung derselben wurden vier geschickte Maler beauftragt, die Mittelstücke des Bettes und der übrigen Meubeln mit Darstellungen aus dem Leben Joseph's, des Sohnes Jakob's, zu schmücken. Die dazu Gerufenen waren Andrea del Sarto, Jacopo da Pontormo, Francesco Granacci und Francesco d'Ubertini Verdi, genannt il Bachiacca [1]), von denen Jeder einen Theil übernahm.

---

1) So heißt er im Libro dei Salariati del D. Cosimo nel 1555, gezeichnet Nr. 6062 (s. Vita di Benv. Cellini, ed. Tassi. T. I. p. 125). Cellini sah ihn zu Rom im Jahre 1524 und erwähnt seiner, den er

Andrea lieferte (1523) zwei Bilder in Oel, von denen jedes mehre Momente der Geschichte enthält und mit einer Menge kleiner Figuren gefüllt ist. Auf der rechten Seite des ersten Gemäldes sehen wir den 17jährigen Jüngling, welcher seinem Vater und seinen Brüdern den bedeutsamen Traum erzählt, der seine nachmalige Größe verkündigte, und welchen man ganz im Hintergrunde auf einer Bergeshöhe noch besonders dargestellt wahrnimmt. Dann finden wir ihn, wie er auf dem Wege nach Sichem ist, die Brüder aufzusuchen, welche des Vaters Heerden weiden; — wie die Brüder ihn auf Ruben's Rath in die trockene Cisterne hinunterlassen; — wie sie ihn midianitischen Handelsleuten verkaufen, die mit einer Caravane von Galaad kamen. Endlich sieht man noch auf diesem Bilde den alten Vater, der verzweifelnd sein Gewand zerreißt, als ihm die schlechten Söhne das blutgetränkte Gewand seines liebsten Kindes zeigen und ihn glauben machen, Joseph sei von einem wilden Thiere zerrissen worden [1]). Der Schauplatz ist eine

---

Gevatter (compare) nennt, bei Erzählung eines seiner gewöhnlichen tollen Streiche.

1) 1. Mose 37.

Landschaft mit Jakob's Wohnung, Hügeln und Gründen. — Das zweite Bild führt uns nach Aegypten. Vorn zur Rechten sitzt der Flußgott Nil, seinen Strom über das Gefilde ausgießend; hinter demselben erblickt man das königliche Ruhelager, wo Pharao durch die beiden Träume geängstigt wird, von den fetten und magern Kühen, und von den gefüllten und den dünnen, vom Winde der Wüste versengten Halmen. Einen Theil des Mittelgrundes und den Vordergrund der linken Seite des Bildes nehmen die Gebäude der Königsburg ein, bei welchen sich auch der Kerker befindet, in welchen Joseph mit dem Mundschenken und Mundbäcker geführt worden war. Wir sehen den Jüngling, welchen zwei Männer die Treppe herunter zum Könige leiten, und welcher dann dem Erstaunten den Traum erklärt. In der Hauptgruppe im Vordergrunde wird er sodann zur Belohnung seiner weisen Auslegung mit den Insignien der zweiten Würde des Reiches bekleidet und von Allen in seiner Gewalt und Erhöhung geehrt [1]). — In diesen Bildern findet man ganz Andrea wieder: der Charakter seiner Physiognomien, seiner Stellungen, seiner Gewänder ist ihnen aufge-

1) 1. Mose 41.

drückt, die Zeichnung ist fest und bestimmt, selbst an den kleinsten Figuren. Daß an keine Einheit der Composition zu denken ist, und diese auch nicht bezweckt werden konnte, zeigt sich schon bei Aufführung der verschiedenartigen Momente, die neben- und beieinander dargestellt sind; aber es ist eine gewisse Harmonie und Uebereinstimmung beobachtet, soweit eine solche möglich war. Das Colorit ist lebhafter als gewöhnlich, wenn auch ohne bedeutende Wärme, und zeigt zum Theil jenes Verblasene, welches wir bei einigen von Andrea's Zeitgenossen finden. Die Architektur ist etwas schwerfällig und weitläufig, sonst aber so ziemlich im Charakter der Zeit des Künstlers; den landschaftlichen Partieen hat del Sarto hier ebenso wenig als anderswo Reiz zu verleihen gewußt.

Die drei anderen Mitbewerber bestrebten sich, hinter Andrea's Leistungen nicht zurückzubleiben. Die von Pontormo's drei Bildern noch vorhandenen beiden erwecken viele Achtung für das Talent dieses Künstlers. Auf dem einen derselben sehen wir im Vordergrunde die Wachen, welche den unschuldig Angeklagten zum Gefängniß führen, während den Hintergrund ein großartiger Palast füllt, mit Darstellungen anderer Momente derselben Geschichte. Das zweite in der Gruppirung

besonders ausgezeichnete Gemälde zeigt uns die Scene, wie Joseph dem Könige seinen nach Aegypten gekommenen alten Vater und seine Brüder vorstellt. Pontormo's drittes Bild: Joseph, welcher dem mit seiner ganzen Familie nach Aegypten wandernden Jakob begegnet, ist verloren. Die beiden anmuthigen Gemälde Bachiacca's nähern sich sehr dem Style derer seines Freundes del Sarto. Auf dem ersten derselben ist die Scene mit dem Becher im Sacke Benjamin's dargestellt, nach dessen unerwarteter Auffindung die erschrockenen Brüder Joseph um Gnade und Verzeihung anflehen; auf dem zweiten sendet er sie, nachdem er sich ihnen zu erkennen gegeben, mit Geschenken beladen nach Hause, um den alten Vater zu holen. Granacci endlich malte als Verzierung des Bettes eine Darstellung, wie Joseph dem Könige dient, sowie überdies in einem Rund einen Gott-Vater, welcher das Kreuz mit dem Heilande hält[1]).

---

1) Die beiden Bilder Andrea's befinden sich gegenwärtig im Palast Pitti, Stanza di Marte. Sie wurden gestochen von F. A. Lorenzini (Raccolta dei quadri del GD. Pietro Leopoldo. No. 25, 26). — Pontormo's Gemälde sieht man in der florentinischen Galerie (toscan. Schule); sie wurden in Umriß gestochen

In „Franciabigio's Leben" spricht Vasari mit vielem Lobe von einem Bilde (Oelgemälde), welches er Diesem zuschreibt, und worauf mehre Scenen aus dem Leben David's, des Königs von Israel, dargestellt waren. Wahrscheinlich aber rührt dieses Gemälde größtentheils von Andrea her, welcher daran mit dem Francia zusammen arbeitete. Es hat viele Aehnlichkeit im Charakter mit den oben beschriebenen Bildern für das Haus Borgherini, mit denen es auch gleiche Form behauptet, die es indeß hinsichtlich der Schönheit der Ausführung und des Details übertrifft. Auf der rechten Seite

---

von P. Lasinio (Galleria di Firenze illustr. Serie I. 2. p. 11—28). — Die Bilder Bachiacca's gelangten in die ehemalige Gaddi'sche Galerie, dann nach Siena, und sind jetzt im Besitze eines zu Florenz anwesenden Engländers, Herrn J. Sanford. Wohin die von Granacci gekommen, ist unbekannt. — Noch zu del Sarto's Lebzeiten wollte Giovanni Battista della Palla die Bilder ausbrechen, um sie nach Frankreich zu senden; es unterblieb aber, weil man dabei das ganze schöne Mobiliar zu verderben fürchtete. Im Leben des Pontormo erzählt Vasari diesen Vorgang ausführlicher und führt dabei die schmähenden Worte an, mit denen Borgherini's zürnende Gattin Margarethe den Giovanni Battista und seine Leute aus dem Hause verjagte.

der Tafel ist der Palast des Königs, links das Haus Urias' des Hethiters. David steht auf der Terrasse seiner Wohnung (im Mittelgrunde) und blickt schräg über die Mauer in den Hofraum des nachbarlichen Hauses, wo in einem großen porphyrnen Becken Bathseba nebst anderen jungen Frauen und Mädchen im Vordergrunde zur Linken badet. Zwischen den Häusern durch sieht man hinten die Belagerung von Rabba durch Joab. Im zweiten Vorgrunde rechts ist David wieder dargestellt, wie er vor der Thür seines Palastes an der Treppe den eben vom Pferde gestiegenen und vor ihm knieenden Urias empfängt. Die den König umgebenden Personen und ebenso die ganz im Vordergrunde sind trefflich gestellt und drapirt. Gegen die Mitte des Bildes und im Mittelgrunde sitzt unter einer Bogenhalle David mit Urias zu Tische und reicht ihm eine Schale Weins. Endlich sieht man Letztern mit dem Hofgesinde auf einem Geländer vor dem Palaste schlafen, da er nicht in sein Haus hat gehen wollen [1]). Auf diesem Bilde ist Alles mit einer bewunderungswürdigen Sorgfalt ausgeführt; ungeachtet der Kleinheit der vielen Figuren lebt Alles, und jede Gruppe run-

1) Samuel 2. Buch, 11. Cap.

det sich zu einem anmuthigen Ganzen, in welches die größte Abwechselung hineingebracht ist. Letzteres gilt vorzüglich von den badenden Frauen. Eine derselben sitzt, halb im Profil, am Fuße des großen Badegefäßes und wirft sich das Hemde über; eine andere steigt über den Rand des Beckens; mehre sind um Urias' Weib beschäftigt, sie zu trocknen und zu salben u. s. w. So graziös ihre verschiedenartigen Stellungen sind, so anmuthig sind ihre Gesichter, so correct und schön ist im Durchschnitt die Zeichnung. — Dieses Gemälde, in welchem sich zeigt, was die vereinten Kräfte beider wackeren Künstler vermochten, ward für Giovanni Maria Benintendi verfertigt [1]), für welchen zu gleicher Zeit Pontormo ein Bild gleicher Größe unternahm, auf welchem er die Epiphania darstellte,

1) Gegenwärtig in der dresdener Galerie (innere Galerie, 15. Abthlg.). — Man möchte vermuthen, daß das Gemälde sich nicht mehr in Florenz befand zur Zeit, als Vasari mit Abfassung seiner Biographien beschäftigt war, denn er beschreibt es sehr flüchtig wie aus der Erinnerung, ist nicht ganz zufrieden mit der „zu geleckten und saftigen Manier" in der Darstellung der Frauen und bemerkt dann, es habe dem Francia, der in kleinen Figuren sich noch mehr ausgezeichnet als in großen, vie-

und welches ihm besonders gelungen sein soll. Zwei andere Gemälde scheint bei derselben Gelegenheit Bachiacca [1]) geliefert zu haben, sodaß wir hier fast dieselben Künstler zusammen finden, welche für das Haus Borgherini jenen Bildercyklus vollendeten, welcher in dem kunstverständigen Benintendi den Wunsch erregte, eins seiner Zimmer auf ähnliche Weise auszuschmücken.

Die mehrmals unterbrochenen Arbeiten (Fresken) für die Compagnia dello Scalzo wurden um diese Zeit wieder aufgenommen und beendigt. Wir sind den verschiedenen Epochen der Ausführung dieses merkwürdigen Bildercyklus gefolgt, zwischen dessen Anfang und Vollendung ein Zeitraum von etwa funfzehn Jahren verflossen sein mag, und den wir von der Taufe Christi bis zur Darbringung des blutigen Hauptes des Täufers fortschreiten ge-

---

len Ruhm erworben. Unbegreiflich ist es übrigens, daß er gar nicht von Andrea's Theilnahme redet, da das Bild noch überdies die Aufschrift trägt:

A. S. MDXXIII. F. B.

1) Wenigstens dürfte der „Francesco d'Albertino" (wol durch Irrthum aus Ubertini entstanden), von welchem Vasari im „Leben des Franciabigio" redet, kein Anderer sein.

sehen haben. Noch fehlten die Anfangsbilder der Geschichte, welche mit „Zacharias im Tempel“ beginnt, wahrscheinlich aus dem Jahre 1524. Den Gegenstand dieses Bildes finden wir in den Worten des Evangeliums: „Und die ganze Menge des Volkes war haußen und betete unter der Stunde des Räucherns. Es erschien ihm aber der Engel des Herrn und stund zur rechten Hand am Rauchaltar. Und als Zacharias ihn sahe, erschrak er, und es kam ihn eine Furcht an“ [1]). Im Innern des Heiligthums, an der rechten Seite des Altars und mit dem rechten Fuße auf dessen Stufe, steht der bejahrte Priester mit dem Rauchfasse, auf der andern der Engel, im Gruße das Knie halb gebeugt, die Hände auf der Brust gekreuzt, Zacharias die Botschaft bringend, daß ihm ein Sohn geboren werden solle. Die beiden Gruppen, eine von Männern, die andere von Frauen, welche im Vordergrunde die beiden Seiten einnehmen, stellen Volk dar, das im Tempel zu beten gekommen ist. Sie zeichnen sich durch die einfachen aber großartigen Umrisse ihrer Gewänder aus, die ein Ge-

1) Lukas 1, 10 ff. — Das Bild wurde, sowie das folgende, von C. Lasinio gestochen. — Die Skizzen beider finden sich zu München (Nr. 183. 182).

misch von Antikem und Modernem sind, wie man es bei Malern namentlich des 15. Jahrhunderts häufig findet, als historische Wahrheit der Costüme noch wenig gekannt und gefordert war. Die Composition des ganzen Bildes ist ansprechend und harmonisch.

Mariä Heimsuchung (1524). — „Maria aber stund auf in den Tagen und ging auf das Gebirge endelich, zu der Stadt Judä, und kam in das Haus Zacharias und grüßete Elisabeth" [1]). Elisabeth, heiliger Freude voll, schlägt ihre Arme um die junge Verwandte, welche ihr mit frommer Demuth naht. Auf seinen Stab gestützt, ein Bündel unter dem rechten Arme tragend, kommt Joseph, welcher, sichtbar ermüdet, hinter der Jungfrau zurückgeblieben ist, im Vordergrunde heran. Oben auf des Hauses Stufen steht Zacharias, die Ankommenden betrachtend, welche mit freundlicher Rede zu begrüßen ihm nicht gestattet ist. Eine ältliche Frau, Kleidungsstücke, wie es scheint, in der Schürze tragend, steht ihm gegenüber, während ein Diener mit einem Bündel auf dem Kopfe flink die Treppe hinansteigt. Eine ausdrucksvolle schöne Gestalt ist die des heiligen Joseph; in den beiden

1) Lukas 1, 39 ff.

Frauen vermißt man jene sanfte Hoheit und rührende Schönheit der Unschuld und Einfachheit, welche Raffael und Mariotto Albertinelli in ihre Darstellungen desselben Gegenstandes zu legen gewußt haben, und worin selbst Pontormo in seinem Fresco der Visitation in dem Vorhofe der Servitenkirche seinen vormaligen Lehrer übertroffen hat.

Wir kommen nun zu dem letzten und schönsten Bilde dieses Cyklus, der Geburt Johannis, welche um das Jahr 1525 gemalt scheint. „Und sie winkten seinem Vater, wie er ihn wollte heißen lassen. Und er forderte ein Täflein, schrieb und sprach: Er heißet Johannes. Und sie verwunderten sich Alle" [1]). In dem Bette, halb aufgerichtet und wider das Kissen angelehnt, liegt die Wöchnerin, fragend zu Zacharias gewendet, welcher den Namen des Neugeborenen auf ein Blatt schreibt, das er aufs rechte Knie gelegt hat. Seine Haltung ist halb gebeugt, sein Blick ernst und gedankenvoll, sein würdevoller Kopf voll Ausdruck, seine ganze Haltung ruhig und doch voll Leben. Eine schönere Figur hat Andrea nie gemalt. Eine junge

1) Lukas 1, 62 ff. — Das Bild ward gestochen von A. Verico.

Frau bringt in ihren Armen das Kind der Mutter und gibt, indem sie den linken Fuß auf den Bettschemel setzt, ihrer Bewegung Leichtigkeit und ihrem Gewande reichen Faltenwurf. Links hinter dieser sitzt auf einer Bank eine Alte, welche, die Arme auf dem Schoße übereinandergelegt, darüber zu lachen scheint, daß die schon bejahrte Elisabeth Mutter eines so rüstigen Knaben geworden ist. Im Hintergrunde geht eine andere weibliche Gestalt, wahrscheinlich eine Dienerin, mit Waschgefäß und Krug zur Thür hinaus; sie wendet den Kopf um und zeigt die Reize einer schlanken Gestalt in behendem Gange. — Die Composition ist sehr einfach: hier ist kein Streben, Effect hervorzubringen, und doch ist der Effect sehr groß. Mit anscheinend geringen Mitteln ist Vieles geleistet, und den Figuren scheint — wie richtig von Vasari bemerkt ist, welcher ein guter Gewährsmann bleibt, wo es auf künstlerisches Gefühl ankommt und er von Schulvorurtheilen nicht befangen ist — zum Leben nur der Athem zu fehlen.

Außer den nun vollständig beschriebenen zehn Fresken, in denen das Leben des Täufers vollendet ist, und in denen man die künstlerische Bildung ihres Meisters stufenweise verfolgen kann, malte Andrea in demselben Hofe, zu Seiten der beiden

einander gegenüber befindlichen Thüren, noch vier kleinere Bilder, welche die göttlichen Tugenden vorstellen [1]). Der Glaube hält Kelch und Kreuz in der Hand; die Hoffnung faltet die Hände, Haupt und Blick gen Himmel gerichtet, die Lippen halb geöffnet. Ungleich schöner und einer späteren Epoche angehörend sind die beiden folgenden: die Gerechtigkeit, mit mild-ernster Miene und würdevoller Haltung, in der Rechten das Schwert, in der Linken die Wage, mit kunstvoll reichem Gewande. Eine der trefflichsten Compositionen ist die Liebe (Charitas). Sie ist unter dem Bilde einer jugendlichen Frau dargestellt; ihr Blick wendet sich voll Innigkeit zu einem freundlichen Knaben, der ihre Hand faßt und lächelnd zu ihr hinaufschaut, während sie einen zweiten jün-

---

1) Die beiden ersteren stach G. Masselli, die andern M. Zignani. Die Skizze des Glaubens findet sich in der Sammlung von Handzeichnungen, welche von dem ehemaligen spanischen Botschafter in Rom, Don Gaspero d'Haro e Guzman, Marchese del Carpio, angelegt wurde, dann an die florentinischen Familien Giacomini und Michelozzi kam und jetzt bei G. Piatti daselbst verkäuflich ist. — Eine Skizze zu einer Charitas mit einem Kinde sieht man unter den Handzeichnungen der florentinischen Galerie (Blatt 24).

gern auf dem Arme trägt, und ein dritter, ihr Gewand haltend, sich halb darunter verbirgt. Auf ihrem Haupte brennt die göttliche Flamme. In Hinsicht der Gruppirung verdient dieses Bild den Vorzug vor der früheren Darstellung desselben Gegenstandes, welche Andrea in Paris malte. Ein drittes ähnliches Bild entstand in seiner letzten Lebenszeit, für Giovanni Battista della Palla bestimmt, das nach del Sarto's Tode in den Händen seiner Wittwe blieb, dann in den Besitz Niccolò Antinori's kam, gegenwärtig aber verloren zu sein scheint.

Die bekannte, gegenwärtig zu Neapel befindliche Copie von Raffael's Portrait Papst Leo X. mit den Cardinälen de' Medici und de' Rossi, welche eine Zeit lang für ein Original gehalten worden zu sein scheint, wurde auf Veranlassung Ottavian's de' Medici für einen Herzog von Mantua gemalt. Wir müssen Vasari die Geschichte dieses Bildes (Oelgemälde; 1525) erzählen lassen, da er selbst dabei eine Rolle spielte. Auf seiner Durchreise durch Florenz, um Clemens VII. seine Huldigung darzubringen, sah Herzog Friedrich II. von Mantua im mediceischen Hause jenes Bild Papst Leo's zwischen dem Cardinal Giulio de' Medici und dem Cardinal de' Rossi,

welches einst der vortreffliche Raffael von Urbino gemalt hatte; und da es ihm besonders gefiel, gerieth er, als Liebhaber schöner Gemälde, auf den Gedanken, sich dessen Besitz zu verschaffen. Deswegen, als sich in Rom die Gelegenheit dazu bot, erbat er es sich vom Papste zum Geschenk, was Dieser ihm auch in Gnaden gewährte; worauf nach Florenz an Ottavian der Befehl erging, das Bild einpacken und nach Mantua senden zu lassen. Der erlauchte Ottavian, welcher Florenz eines solchen Meisterwerkes nicht beraubt wissen wollte, war darüber ebenso betrübt als verwundert über den Entschluß des Papstes. Indeß gab er zur Antwort, er werde nicht ermangeln, dem Herzoge aufzuwarten; da aber der Rahmen beschädigt sei, werde er einen neuen bestellen, und sobald dieser vergoldet sei, solle das Gemälde ohne Fehl nach Mantua abgehen. Um aber, wie man sagt, Ziege und Kohl zu retten, ließ Messer Ottavian ohne Verzug heimlich den Andrea rufen, erzählte ihm, wie die Sache stehe, und daß hier kein anderes Mittel sei, als das Bild mit vieler Genauigkeit nachzumalen und dem Herzoge die Copie zu senden, indem man das von Raffael's Hand insgeheim zurückhalte. Nachdem nun Andrea versprochen, alle seine Kräfte anzuwenden, ließ er eine Tafel von ganz gleicher

Größe machen und begab sich dann, ohne daß man es wußte, in Ottavian's Wohnung an die Arbeit, auf die er so vielen Fleiß verwandte, daß Ottavian, der sich doch auf Sachen der Kunst verstand, nach der Vollendung das eine Bild vom andern nicht zu unterscheiden vermochte, da Andrea selbst die Fleckchen des Originals nachgeahmt hatte. Und nachdem man Raffael's Gemälde verborgen, wurde das von Andrea's Hand in einem ähnlichen Rahmen nach Mantua gesandt, wo der Herzog sehr zufrieden damit war, besonders da Raffael's Schüler, Giulio Romano, es ihm ganz besonders gelobt hatte, ohne etwas von der Sache zu merken. Dieser Giulio wäre ohne Zweifel immer derselben Meinung geblieben, ein Werk seines Lehrers vor sich zu haben, wenn nicht bei einem Besuche in Mantua Giorgio Vasari, welcher, in seinen Jugendjahren in Ottavian's Hause, den Andrea arbeiten gesehen, die Täuschung aufgedeckt hätte. Da nämlich Giulio den Vasari sehr freundlich aufnahm und ihm, nach vielen Alterthümern und Bildern, jenes Gemälde als den größten Schatz zeigte, so sagte Giorgio: Das Bild ist sehr schön, aber von Raffael ist es nicht. Wie das nicht? erwiederte Giulio; soll ich's nicht wissen, da ich doch die Pinselstriche erkenne, die ich selber daran

gearbeitet? — Ihr habt sie vergessen, fiel Vasari ein, denn dieses hier ist von der Hand Andrea del Sarto's; und um's Euch zu beweisen, seht hier ein Zeichen (und er wies es ihm), das in Florenz darauf gemacht wurde, um beide nicht zu verwechseln. — Als Giulio Solches vernahm, ließ er das Gemälde umwenden; und als er das Merkzeichen gesehen, zuckte er die Achseln mit den Worten: Ich achte es nun nicht geringer, als wenn es von Raffael's Hand wäre, sondern sogar noch mehr; denn es ist außergewöhnlich, daß ein vortrefflicher Mann die Manier eines Andern so genau nachahmt und es ihm so gleich macht. — So wurde nun durch Ottavian's Rath und Klugheit der Herzog befriedigt, und Florenz eines so werthvollen Werkes nicht beraubt, welches später in den Besitz des Herzogs Alexander und sodann des Herzogs Cosmus kam, der es nebst andern berühmten Gemälden bei sich aufbewahrte.

Gegenwärtig im Museo Borbonico zu Neapel, hat del Sarto's Copie durch ihre meisterhafte Ausführung von jeher die allgemeine Bewunderung erregt, obgleich wol Niemand im Ernste der Ansicht eines englischen Kunstrichters (Richardson) beipflichten möchte, der sie dem Original vorzuziehen scheint, von welchem sie sich jetzt durch die hellere Farbe

der Fleischpartieen unterscheidet [1]). — Andrea copirte (1525, nach Raffael) außerdem für Ottavian

1) Vergl. auch *Quatremère de Quincy*, Istoria della vita etc. di Raffaello. Ed. Mil. pag. 233—238. — Das Bildniß Leo's ist, nach der Bemerkung Rumohr's (Ital. Forschungen, III, 137), nach dem Jahre 1517 gemalt, da de' Rossi erst im genannten Jahre den Purpur erhielt, und also wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Violinspieler der Galerie Sciarra (1518). Andrea's Copie ist ohne Zweifel aus dem Jahre 1525, da Vasari, aus seiner Vaterstadt Arezzo kommend und in Ottavian's Hause wohnend, um diese Zeit bei del Sarto Unterricht nahm. Daß übrigens Giulio Romano noch im Jahre 1541 (in diesem Jahre war nämlich Vasari in Mantua, auf seiner Reise nach Venedig, wohin Pietro Aretino ihn eingeladen, und wo er bis zum 16. August 1542 blieb) die Copie für das Originalwerk halten konnte, ist fast unbegreiflich, wenn man bedenkt, daß bereits 1537 der Herzog Cosmus Raffael's Gemälde von Ottavian zurückverlangte, für welchen Letztern Vasari selbst (vor seiner Reise nach Rom, wo er im Februar 1538 anlangte) eine neue Copie verfertigte (wie aus einem im December 1537, von Arezzo aus, an Diesen gerichteten Schreiben hervorgeht), die nach Ottavian's Tode im Hause seiner Erben blieb. Der wahre Thatbestand konnte also damals kein Geheimniß mehr sein. — In Wien befindet sich, nach Herrn v. Perger's Angabe (in den Erläuterungen zur mehrgedachten Belvedere-

noch den Kopf des Cardinals Giulio de' Medici (Clemens VII.), welche Arbeit nachmals durch Schenkung in die Hände eines Bischofs (de' Marzi) kam.

Das Servitenkloster, in dessen Bezirke wir Andrea schon so manche Proben seiner Kunst geben sahen, wurde nun noch durch sein berühmtestes Frescogemälde bereichert (1525). Wenn man die wenigen äußeren Mittel und die Einfachheit in der Zusammenstellung des Bildes, das unter dem Namen der Madonna del Sacco bekannt ist, be-

---

sammlung), von del Sarto eine „Copie von Raffael's Papst Julius II. ohne die Nebenfiguren". Dies muß jedenfalls auf einem Irrthume beruhen; da ich das Bild nicht kenne, so kann ich nicht darüber urtheilen, ob es Papst Julius darstellt, auf dessen Portrait sich keine Nebenfiguren befinden, oder aber Papst Leo ohne die beiden Cardinäle. — Es möge hier noch die Bemerkung stehen, daß man von Raffael's Bilde (von welchem auch Giuliano Bugiardini eine sehr schöne Copie für den Cardinal Valenti geliefert haben soll) einem Kupferstiche entgegensehen kann, welchen Samuel Jesi nach einer von ihm selbst verfertigten ausgezeichnet schönen und treuen Zeichnung in großem Maßstabe zu beginnen im Begriffe steht. Die bisherigen Stiche waren alle unbefriedigend; von Raffael Morghen gibt es das Brustbild des Papstes allein.

trachtet und in Anschlag bringt: so erregt die außerordentliche durch dasselbe hervorgebrachte Wirkung noch größeres Erstaunen. Die Gruppe besteht aus drei Figuren. Maria sitzt auf einer einfachen Stufe und streckt die rechte Hand nach dem Kinde aus, welches schon ein Bein über das ihrige geschlagen hat, um sich auf ihren Schoß zu setzen. Ihr Gesicht ist voll Anmuth und Schönheit und entfernt sich in etwas von dem bekannten Typus der früheren Jahre des Künstlers. Die Formen des Körpers sind voll und kräftig. Hals und Brust umgibt ein weißes Tuch, durch welches das rothe Kleid schwach durchschimmert, während ein grüner Mantel um die Lenden geschlagen ist. Andrea verstand sich auf eine meisterhafte Behandlung der Gewänder; in diesem Bilde aber hat er die Mehrzahl seiner früheren und späteren Arbeiten übertroffen. Der Faltenwurf derselben ist so reich, so schön, so natürlich; sie umgeben den Leib mit so vieler Grazie, schmiegen sich mit einer solchen Weichheit an ihn an, ohne dessen Formen zu verhüllen, daß die Verschwisterung der Natur und Kunst nicht inniger sein kann. Der Leib des Kindes, dessen Geberde die Lebhaftigkeit der Bewegung zugleich mit ausdrückt, zeigt im Colorit wie in der anatomischen Zeichnung jenes Natürliche und

Angemessene, welches die Kindergestalten unseres Künstlers vorzugsweise auszeichnet. Die dem rechten Winkel etwas zu sehr sich annähernde Stellung der Beine, wovon schon oben die Rede war, möchte allein zu tadeln sein. Auf der linken Seite sitzt, in einer vortrefflich erdachten Stellung, der heilige Joseph, in einem Buche lesend, mit dem Rücken und rechten Arme an einen hinter ihm liegenden weißen Sack gelehnt [1]). Auch diese Figur

---

1) Von diesem Sacke erhielt das Gemälde den Namen, unter dem es allgemein bekannt ist. Einige Schriftsteller (Argenville, Scannelli und Andere) haben geglaubt, Andrea habe als Bezahlung dafür einen Sack mit Getreide erhalten und diesen deshalb darauf abbilden wollen; aber die Unrichtigkeit dieser oft wiederholten Angabe ergibt sich schon aus der einfachen Erzählung bei Vasari: Ein Servitenbruder, Namens Giacomo, habe einer Frau zur Erfüllung eines Gelübdes verordnet, oberhalb einer Thür des Klosterhofes (welcher später mit vielen Lünettenfresken von Poccetti, Ventura Salimbeni und Andern geschmückt wurde) ein Bild U. L. F. malen zu lassen; hierauf habe er den Andrea aufgesucht und ihm gesagt: er habe dieses Geld zu verwenden, und ob es gleich nicht viel sei, so scheine es ihm doch wohlgethan, daß Er und kein Anderer das Bild male, da seine früheren Arbeiten an diesem Orte ihm so vielen Ruhm erworben. Andrea, ein gutmüthiger Mensch, sei

kommt dem Werthe der übrigen gleich. Das Gesicht drückt den Ernst der frommen Betrachtung

---

den Vorschlag eingegangen und habe das Werk unternommen. — Auch ist dieser Sack nicht mit Getreide, sondern mit Kleidungsstücken angefüllt, deren die heilige Familie auf ihrer Wanderung bedurfte. Dies bemerkte schon Bocchi, p. 459. — Zur Unterstützung dieser Meinung würde ich gern auch die Notiz bei Biadi (p. 43) anführen, der in dem schon genannten Rechnungsbuche der Serviten folgende Angabe fand: Giugno, 1514. Ad Andrea del Sarto per resto della Madonna del Sacco lire 56. Aber ich kann mich hier des Zweifels nicht erwehren, ob diese Angabe richtig, ob sie nicht etwa später geschrieben und bei Aufzählung der andern von Andrea im genannten Jahre gelieferten Arbeiten irrthümlich hier eingeschoben sei. Vasari, welcher das Gemälde, gemäß der von ihm beobachteten Ordnung in Aufzählung der einzelnen Bilder, in eine weit spätere Zeit setzt, gibt zwar, wie gewöhnlich, kein Jahr an, und ich bin eben nicht geneigt, in streitigen Fällen hinsichtlich der Chronologie großes Gewicht auf ihn zu legen; hier aber scheint das Zusammentreffen der Umstände dennoch für die Richtigkeit seiner Angabe zu sprechen. In der rechten Ecke der Lünette liest man: Anno Domini MDXXV, und an der linken Seite die Worte: Quem genuit adoravit. Ich kann mich nun nicht wohl überzeugen, daß diese Inschrift aus späterer Zeit sei, wie Biadi will. Die Fälle, daß eine Inschrift entweder

aus; Haar und Bart sind mit einer besonderen Sorgfalt gemalt [1]). — Das Bild hat nicht wenig durch die Unbilden der Zeit gelitten [2]), aber

verfälscht, oder eine Jahrzahl später zugesetzt werden, scheinen mir zu selten, um hier einen solchen anzunehmen. — Ist man überdies nur einigermaßen mit dem Charakter der verschiedenen Epochen unseres Künstlers bekannt, so wird man (meiner Ansicht nach) kaum einen Zweifel hegen, daß die Madonna del Sacco in seine dritte und letzte zu setzen sei.

1) In einer in Frankreich vorhandenen Farbenskizze sollen sich einige Engel mit Blumen in den Händen befinden. Dieselben sieht man auch auf einer alten Farbenskizze, welche der verdiente Gelehrte, Professor Ciampi zu Florenz besitzt, worin überdies noch manche andere kleine Abänderungen vorkommen, und der Kopf der Madonna ziemlich verschieden ist. Vielleicht wurde Andrea, wenn jene Engel wirklich zu seinem ersten Entwurfe gehörten, durch die geringe Höhe der Lünette verhindert, sie darin anzubringen.

2) Durch Staub sowie durch Unvorsichtigkeit beim Ueberweißen des Klosterhofes, worüber schon Baldinucci (Dialoghi sopra le arti del disegno, p. 228) klagt, ist das Gemälde leider vielfach beschädigt worden. — Es wurde mehre Male, meist mittelmäßig, gestochen; die bessern Stiche sind einer von 1573 und der

das Colorit ist noch immer kräftig und lebhaft, und die Figuren haben vieles Relief. Die denselben angehauchte einfache Grazie, die auch durch keine Spur von Geziertheit und Affectation gestört wird, hat der Künstler in keinem andern Werke übertroffen. — Dieses Fresco ist im Ganzen rasch und mit kühnem Pinsel und, wie es scheint, etwas ungleich gemalt, indem einige Theile mit großer Liebe, andere hingegen beinahe flüchtig ausgeführt sind. Unter den Wandgemälden Andrea's behauptet es unbestritten den ersten Rang, wie unter seinen Oelbildern die Madonna di San Francesco; und, wie dieser, ist auch der Madonna del Sacco die Bewunderung aller Zeiten gezollt worden. Unter Andern soll der große Titian bei seiner Anwesenheit in Florenz dieses Werk des höchsten Lobes werth erklärt haben. —

---

von Zucherelli. In neuerer Zeit hat Raffael Morghen seine Kunst und del Sarto'n zugleich durch die schöne Platte geehrt, welche im September 1795 erschien und den Charakter des Originals mit einer diesem Kupferstecher sonst nicht immer eigenen Treue wiedergibt. (Vergl. auch *Palmerini*, Opere di R. Morghen, pag. 25. 144.) Noch gibt es einen Umriß von A. Chiari, und die Gruppe der Madonna mit dem Kinde von V. Marchini.

Die Mönche des Klosters Vallombrosa, zwanzig Miglien von Florenz in der schönsten malerischsten Gebirgsgegend zwischen den Föhrenwaldungen und grünen Wiesen des Pratomagno, eines Zweiges der Apenninen, gelegen [1]), wünschten von Andrea ein Bild für eine ihrer Capellen zu besitzen. Diese Capelle oder Klause (das Paradisino genannt) ist auf einer Felsenspitze erbaut, von wo der Blick über einen großen Theil des fruchtbaren und glücklichen Arnothals — an Häusern reich und Wäl-

---

1) Johannes Gualbertus, ein Florentiner, nach einer ausschweifenden Jugend zur Frömmigkeit und zu Gott zurückgekehrt, stiftete gegen 1040 in der Einsamkeit von Acquabella, in einem entlegenen Gebirgsstriche,

„una badia
Ricca e bella, nè men religiosa,
E cortese a chiunque vi venia".

(Ariosto)

angezogen zu diesem Orte, wie Lamartine in seinem schönen Gedichte „L'Abbaye de Vallombreuse" sagt, durch

„— ces forêts, ces ténèbres, cette onde,
Et ces arbres sans date, et ces rocs immortels,
Et cet instinct sacré qui cherche un nouveau monde
Loin des sentiers battus que foulent les mortels."

dern von Oliven, wie Foscolo in seinen „Sepolcri" sagt — bis zum Meere schweift, und ward von einem der Aebte des Klosters, Don Bruno Tozzi, verschwenderisch geziert, von welcher Pracht jetzt kaum mehr eine Spur vorhanden ist. — Das genannte Gemälde (in Oel; aus dem Jahre 1526) stellt vier Heilige dar, Johannes den Täufer, Johann Gualbert, den heiligen Bernhard und den Erzengel Michael, einfach und ohne weitere Verbindung nebeneinandergestellt, ungefähr wie die ähnlichen Figuren in Pietro Perugino's vortrefflicher Himmelfahrt der Jungfrau, die sich ehemals in demselben Kloster befand, und woran Andrea's Bild (das statt des heiligen Benedict beim Perugino den Täufer hat) zu auffallend erinnert, um nicht zu vermuthen, daß er sie vor Augen gehabt. Ungeachtet seiner Schönheit kommt aber das neuere Gemälde dem ältern bei Weitem nicht gleich. Die Figuren sind schön und würdevoll, die Draperie sehr gelungen; am wenigsten gefallend in Haltung und Ausdruck ist die Gestalt des Erzengels. — Vormals befanden sich zwischen diesen Heiligen zwei allerliebste Kinder, die man jetzt herausgenommen und einzeln aufgestellt hat. Die Predella enthält in vier kleinen Bildern Scenen aus dem Leben der genannten Heiligen;

in der Mitte derselben war eine Verkündigung Mariä dargestellt, die gegenwärtig davon getrennt ist [1]). — Das Bildniß (1526) eines Abgeordneten der Mönche von Vallombrosa, welcher, nach Vasari's Bemerkung, zur Besorgung der Angelegenheiten seines Klosters gewöhnlich in der Stadt wohnte, kann hier passend angereiht werden. Man hat dafür das Portrait eines jungen Mannes, in schwarzer Kleidung und mit schwarzem Barrett, gehalten, das gewöhnlich für ein Bildniß Andrea's gilt, und worauf später bei Aufzählung seiner eigenen Portraits zurückzukommen Gelegenheit sein wird.

Eine kleine Verkündigung (Oelgemälde), in Lünettenform, wurde um diese Zeit (1526) für

---

1) Die verschiedenen Abtheilungen dieses Bildes befinden sich jetzt in der Sammlung der Akademie der schönen Künste zu Florenz, die größtentheils aus ehemals in Klosterkirchen befindlichen Bildern zusammengesetzt ist (Nr. 40. 46. 47), wo man auch Perugino's erwähntes Gemälde (Nr. 35) sieht. Gemäß dem Verzeichniß der Galerie wurde das kleine Bild der Verkündigung von einem Herrn E. Scitivaux erkauft. — Eine Studie zu den Händen des Täufers und der Figur des Erzengels finden sich unter del Sarto's Handzeichnungen in der florentinischen Galerie (Blatt 15 und 23).

Giuliano Scala gemalt. Maria und der Engel knieen, Erstere breitet die zum Beten gefaltet gewesenen Hände halb aus, dem Munde des Letztern entströmt die himmlische Botschaft. Der Mittelgrund ist hell. Das Bildchen ist angenehm, das Colorit ansprechend; aber es ist kalt und unbedeutend im Ausdruck der Köpfe [1]). — Für Denselben lieferte Andrea ein Bild (Oelgemälde; aus dem Jahre 1526) der Gottesmutter mit dem Kinde, umgeben von dem heiligen Celsus, heiligen Onufrius, heiligen Benedict, heiligen Anton von Padua, heiligen Petrus und heiligen Marcus, und der heiligen Katharina und Juliana [2]).

---

1) Diese Verkündigung kam aus einer Capelle der Servitenkirche in den Palast Pitti, wo man sie in der Stanza di Giove sieht. Eine Wiederholung oder Copie derselben ist zu Paris im Louvre (Nr. 857). Eine Studie zu dem Engel findet sich unter den Handzeichnungen der florentinischen Galerie (Blatt 21). Das Bild wurde gestochen von G. D. Picchianti (Raccolta di quadri di P. Leopoldo, No. 28).

2) Giuliano Scala schickte dieses Bild, wie Vasari sagt, nach Serrazana (Sarzana im Genuesischen), und es ist ohne Zweifel dasjenige, von welchem Lanzi (I, 134) bemerkt, es sei aus dem Dominicanerkloster in Sarzana in einen Palast zu Genua gekommen. „Es

Zwanzig Minuten von dem florentinischen Thore Santa Croce entfernt, liegt in einer freundlichen, einerseits vom Arno, andrerseits von Hügeln begrenzten Ebene die ehemalige vallombrosaner Abtei San Salvi, 1048 von Rolando di Teuzo erbaut [1]), wo der bekannte Parteigänger Corso Donati, Dante's Verwandter und heftiger Gegner, unter den Streichen seiner Feinde am 15. September 1307 den Tod fand, und Heinrich von Luxemburg mit dem ghibellinischen Heere im Jahre 1312 funfzig Tage lang lagerte, in der fehlgeschlagenen Hoffnung, das guelfische Florenz zu unterwerfen [2]).

---

ist", sagt er, „im Geschmack Fra Bartolommeo's. Außer den um Maria und auf den Stufen gruppirten Heiligen, von welchen vier stehen und zwei knieen, sieht man im Vordergrunde zwei größere nur bis zu den Knieen. Ich weiß, daß eine solche Anordnung von den Kunstverständigen getadelt wird, aber sie hilft doch dazu, so viele Figuren in verschiedenen Stellungen zu zeigen und einen weiten Raum zwischen den nahen und entfernten anzubringen, wodurch der Schauplatz sich vergrößert, und jede Gestalt sich zu ihrem Vortheil zeigt."

1) Vergl. *Moreni*, Contorni di Firenze. VI, 159.

2) Vergl. *Giovanni Villani*, Cronica, l. VIII, 96. — *Dino Compagni*, l. III. — *Machiavelli*, l. II.

In dem Refectorium dieses Klosters hatte Andrea bereits vor seiner Reise nach Frankreich in dem Bogen einer Wölbung vier Heilige, St. Benedict, St. Johann Gualbert, St. Salvi (Bischof) und St. Bernhard (aus der florentinischen Familie der Uberti), und in der Mitte einen Kreis mit einer Darstellung der Dreieinigkeit (in drei vereinten Köpfen) gemalt. In diesen vier Heiligen (Brustbilder) verleugnet sich das Talent unseres Künstlers nicht, der eine charaktervolle Würde in diese von Andacht belebten Köpfe hineinzubringen wußte. Zugleich hatte er die Verpflichtung übernommen, auf der daran stoßenden Wand ein Abendmahl darzustellen. Es zog sich aber sehr in die Länge, ehe Andrea daran dachte, an diese Arbeit Hand zu legen; bis endlich ein Abt des Klosters, der die Ausschmückung des Refectoriums beendigt wünschte, sie dem Künstler von Neuem auftrug. Nachdem dieser nun die Zeichnung entworfen, begann er das Bild (Fresco; 1526 — 1527), arbeitete aber daran unterbrochen und nach seinem Gefallen Stück nach Stück, bis er es nach Verlauf einiger Monate zu Ende brachte. Die Anordnung desselben ist im Ganzen jener von da Vinci's Gemälde ähnlich, obwol der Moment der Handlung und so auch der Ausdruck des Heilandes ein verschiedener ist. Das

Gemälde besteht aus fünf aneinandergereihten Gruppen. Die im Mittelpunkte bildet der Heiland, zu dessen einer Seite Johannes, zur andern Judas sitzt. In der zweiten Gruppe sehen wir zu seiner Rechten zwei Apostel, welche, die Frage auf den Lippen, plötzlich aufgestanden sind und sich mit einem andern, sitzenden, in Blick und Bewegung vereinigen. Die dritte ist die gegenüberstehende Gruppe auf der andern Seite, aus zwei Gestalten bestehend, die sich verwundert gegeneinander wenden, verbunden mit einem Dritten, der seine rechte Hand auf die Schulter des Einen legt, ihn gleichsam über die eben gesprochenen Worte des Heilands ausforschend. Seine Linke ruht auf der Schulter einer vierten Person, die sich vorwärts lehnt, um auf die Erläuterung des an dem Ende dieser Seite des Tisches sitzenden Apostels zu horchen, und so mit ihm die vierte Gruppe bildet. Die fünfte und letzte endlich besteht aus den beiden noch übrigen Aposteln an dem entgegengesetzten Ende der Tafel, welche in eifrigem Zwiegespräch begriffen sind [1]).

---

1) In dem toscanischen Städtchen Anghiari im Tiberthal findet sich in der Hauptkirche ein Abendmahl von Giov. Ant. Sogliani (Schüler des Lorenzo di Credi und Zeitgenosse Andrea's), das eine auffallende

In diesen dreizehn Figuren finden wir die größte Abwechselung, sowol in den Charakteren und Phy-

---

Aehnlichkeit mit del Sarto's Bilde hat und diesem von Einigen sogar vorgezogen wird. Vasari erwähnt desselben nur vorübergehend. Blos in vier Figuren, sagt ein neuerer Schriftsteller (*A. Benci,* Lettere sul Casentino e sulla Valle tiberina. Fir. 1821), ist eine Verschiedenheit, nämlich im Christus, in den beiden ihm zur Seite sitzenden Aposteln und im Judas. Letzterer ist überdies allein an der Vorderseite der Tafel angebracht und wendet dem Beschauer den Rücken zu, während bei Andrea Alle an einer Seite sitzen. — Ich kann darum indeß in keinem Falle mit dem genannten Schriftsteller die Vermuthung annehmen, daß Andrea den Sogliani nachgeahmt habe. Des Ersteren wohlbekannter Charakter ist seinem Werke unverkennbar aufgedrückt; überdies war Sogliani jünger, und wenn auch Andrea in einigen Fällen sich fremde Ideen angeeignet hat (wovon schon oben ein paar Mal, namentlich bei Erwähnung seiner Jugendwerke, die Rede war), so kann man doch kaum glauben, daß er in einem Bilde von solchem Umfange und zu einer Zeit, wo er seine Kräfte schon so vielfach versucht, die Erfindung eines Andern auf solche Weise gestohlen haben sollte. — Der jüngere Bronzino, Alessandro Allori, malte ein Abendmahl für die Abtei San Astino zu Bergamo, das zum Theil eine Nachahmung des unsrigen ist (vergl. *Borghini,* Il riposo, pag. 505). — Die Vollendung des Gemäldes fällt

siognomien als in den Geberden und Stellungen, sowie in der Wahl der Farben und verschiedenartigen Anordnung und Drapirung der ganz in Andrea's Geist gemalten Gewänder. Keine Spur von Monotonie hat sich in diese schwierige — vielleicht eben darum bei großen Malern beliebte, aber nicht immer gelungene — Darstellung eingeschlichen. Der Ausdruck der Köpfe ist angenehm und voll Wahrheit, und in mehren derselben überrascht uns jene Würde und Majestät, deren Vasari rühmend erwähnt. Das Bild des Heilands möchte wol nicht ganz der Idee von dem Welterlöser gleichkommen, und Andrea selbst hat ihn anderswo (z. B. in jenem herrlichen Christuskopfe für den Altar der Nunziata) weit größer und edler aufgefaßt. Man möchte diesen Kopf zum Theil für übermalt und dadurch sei-

---

wahrscheinlich in die Jahre 1526—27. Mehre Studien zu demselben finden sich unter del Sarto's Handzeichnungen in der florentinischen Galerie (Blatt 8. 17. 18). — Gestochen wurde es von Theodor Cruger und im Umriß von A. Chiari (1833); mit Nächstem sieht man einem neuen Stiche von G. Cantini in Florenz nach einer Zeichnung von P. Ermini entgegen. — Eine sehr interessante Farbenskizze dieses Bildes (in Oel) kam vor wenigen Jahren in den Besitz des englischen Botschaftsecretairs in Wien, Herrn Fox Strangway.

nes ursprünglichen Charakters verlustig gegangen halten. Hier und da scheint das Bild etwas rasch und flüchtig hingemalt, wie man es in andern Werken dieser spätern Epoche mehrfach bemerkt. Das Colorit ist noch jetzt sehr lebhaft, der Ton kräftig; und kein anderes Fresco unseres Künstlers kommt ihm darin gleich. Um wie viel schöner muß es also früher gewesen sein, bevor die Ueberschwemmung des Arno im Jahre 1557 das Gemälde nebst den Klostergebäuden durch Feuchtigkeit beschädigte. Sonst ist es im Ganzen wohl erhalten, obgleich einzelne Restaurirungen, namentlich in den Köpfen, daran vorgenommen worden sind.

Bei der Belagerung von Florenz durch die kaiserlichen und päpstlichen Truppen im Jahre 1529, wovon bald weiter die Rede sein wird, wurde dies Gemälde nur durch eine Art von Wunder gerettet. Die meisten der die Stadt umgebenden Gebäude (unter anderen das schon erwähnte, von Lorenzo dem Erlauchten mit so vieler Pracht gebaute Kloster San Gallo) wurden zu jener Zeit zerstört und niedergerissen, damit der erwartete Feind sie nicht zum Nachtheile der Stadt benutzen könne. So kam man auch am 24. September an das Kloster San Salvi. „Haufen von Bürgern und Kriegsknechten“, erzählt der gleichzeitige florentinische Ge-

schichtschreiber Benedetto Varchi [1]), „hatten schon einen großen Theil der Kirche und des Klosters niedergerissen, als sie an einen Ort gelangten, wo sie ins Refectorium hineinschauten, in welchem von Andrea del Sarto's Hand ein Abendmahl dargestellt ist, als plötzlich Alle, als wären ihnen Arme und Zungen erlahmt, stehen blieben und stillschwiegen und voll ungewöhnlichen Staunens mit dem Werke der Zerstörung nicht weiter gehen wollten. Dies ist der Grund, daß noch heutzutage Der, welcher sich mehr darauf versteht, mit größerem Erstaunen eines der schönsten Gemälde der Welt betrachten kann" [2]).

---

1) Storie fiorentine l. X. (Vol. III. pag. 186. Ed. Milan.).

2) Da die Abtei Vallombrosa das öde und halbzerstörte Kloster im Jahre 1531 den Nonnen von St. Johann Baptist in Florenz überließ (deren Kirche und Wohngebäude, an der ehemaligen Porta Faenza, bei dem Baue des Forts dieser Stadt, womit Herzog Alexander sich gegen die Bürger zu sichern dachte, abgetragen wurden), so kam das Gemälde unter Clausur (wie noch jetzt, leider! Pietro Perugino's schönstes Wandgemälde im Kloster Santa Maria Magdalena de' Pazzi zu Florenz) und war es noch, als Lanzi seine Geschichte der Malerei schrieb, wie man aus dem Bedauern ersieht, das

Da Andrea um jene Zeit (1527) das Bildniß eines (ihm befreundeten) Chorherrn in Pisa malte, so ist die Vermuthung nicht unwahrscheinlich, daß er auf dessen Veranlassung den Auftrag zu den fünf Bildern (Oelgemälde; 1527) erhalten habe, welche man gegenwärtig in der Tribüne des Doms dieser Stadt neben den schönen Gemälden vom Soddoma und Beccafumi bewundert. Sie stellen die heiligen Johann Baptist und Petrus, die heilige Katharina, Agnes und Margarethe dar, von denen namentlich die Letzteren von ausgezeichneter Schönheit sind und durch ihre graziösen Stellungen sowol als durch den sinnreich angeordneten Faltenwurf der Gewänder und die lebhafte Farbengebung überraschen [1]).

Die Mitglieder der Brüdergesellschaft von San

---

er darüber äußert. Jetzt ist es wieder Jedermann zugänglich und sichtbar.

1) Zu Vasari's Zeiten scheinen diese fünf Bilder vereinigt gewesen zu sein. Sie befanden sich vormals in der Kirche Madonna di' Sant Agnesa und wurden 1618 in den Dom gebracht. Vergl. *Pandolfo Titi*, Pitture della città di Pisa. C. 18 und 38. *Morrona*, Pisa illustrata (Ed. II.) T. I. p. 245. 305.

Jacopo, genannt del Ricchio, in der Straße San Sebastiano zu Florenz, zu welcher del Sarto (der dort in der Nähe seine Wohnung hatte) selbst gehörte, wünschten für eine neue, zu kirchlichen Umzügen bestimmte Fahne ein Bild von ihm zu erhalten. Er malte dazu (in Oel; 1528) den heiligen Jakob, welcher, seinen Pilgerstab in der Hand, einen mit gefaltenen Händen vor ihm knieenden Knaben in langer weißer Kleidung (wie sie bei den Chorknaben im Kirchendienste gebräuchlich) sich halb zu ihm herabbeugend liebkoset, während ein zweiter gleichgekleideter Knabe das Buch der Capitel der frommen Gesellschaft trägt. Im Ausdruck der Miene des Heiligen finden wir Hoheit und Güte; die Anordnung der Gruppe ist gut, und die Gewänder sind schön und natürlich, wie immer [1]).

Während unser Künstler auf diese Weise still und ruhig mit seinen Arbeiten beschäftigt war, die,

1) Dies Gemälde befindet sich gegenwärtig in der florentinischen Galerie (toscanische Schule). Es wurde im Umriß gestochen von P. Lasinio nach einer Zeichnung von Gozzini; vergl. R. Galleria di Firenze illustrata. Serie I. T. 2. p. 69. 70. — Die Laienbrüderschaft von San Jacopo ist gleich vielen andern aufgehoben.

wenn sie ihm auch kein sorgenfreies Leben verschafften, ihn doch über die Dürftigkeit erhoben, wurde seine Vaterstadt von einem Uebel heimgesucht, das als Vorbote des namenlosen Elends betrachtet werden kann, welches nicht lange darauf über sie hereinbrechen sollte. Schon mehrmals hatte die Pest, wie in Florenz so in ganz Italien, unter verschiedenen Namen und Formen gewüthet; Boccaccio's beredte Beschreibung wird jene, welche im Jahre 1348 die Stadt „oltre ad ogni altra italica bellissima" verheerte, ewig denkwürdig machen. Im Jahre 1522 war die Pest, oder irgend ein anderes ansteckendes Uebel — da man in dieser Zeit Alles mit jenem Namen zu benennen pflegte — von Rom nach Florenz gekommen. Anfangs zeigte sie sich nur in einigen Straßen, welche sorgfältig abgesperrt wurden; doch war der Schrecken groß, und die Auswanderung der wohlhabenden Bürger bedeutend. Im folgenden Jahre (1523 — demselben, wo der Cardinal de' Medici nach Hadrian VI. am 14. September erfolgtem Tode unter dem Namen Clemens VII. am 19. November den päpstlichen Stuhl bestieg) kehrte sie stärker zurück und ließ dann nie völlig nach, bis sie im Jahre 1527 mit verheerender Heftigkeit ausbrach. Im Monat August starben an mehren Tagen nacheinander täglich mehr

denn 500 Personen, und das Entsetzen stieg auf einen solchen Grad, daß der große Rath sich zu versammeln aufhörte. Wir besitzen noch die Schilderung, welche Machiavelli in einem (vielleicht an Philipp Strozzi gerichteten) Sendschreiben davon und von dem traurigen Zustande der Stadt macht. „Ein Theil der Einwohner", sagt er, „hat sich gleich Euch vor dem Pestübel auf die zerstreuten Landhäuser geflüchtet; Viele sind todt, Viele sterbend; die Gegenwart bringt Leiden, die Zukunft geht mit Drohungen schwanger. Die reinlichen und schönen Straßen, einst mit reichen und edlen Bürgern angefüllt, sind jetzt vernachlässigt und stinkend und voll Armer. Die Kaufbuden sind geschlossen, die Handwerke ruhen, die Gerichtshöfe sind leer, die Gesetze ohne Kraft. Wenn Verwandte, oder Brüder, oder Mann und Frau einander antreffen, geht Einer dem Andern aus dem Wege. Der Eine trägt Blumen bei sich, der Andere starkriechende Kräuter, Der einen Schwamm, Jener ein Büchschen, und der Dritte eine aus Gewürzen zusammengesetzte Kugel in der Hand, oder richtiger, an der Nase. Die Unterhaltungen auf Platz und Markt haben sich in elende und traurige Gespräche verwandelt. Da heißt es: Dieser ist todt, jener Andere krank, der Eine entflohen,

der Zweite zu Hause eingeschlossen, der Dritte im Spital, der Vierte auf der Wache, von dem Fünften weiß man nichts, und was ähnlicher Neuigkeiten mehr sind, deren Vorstellung allein schon den Aesculap, geschweige jeden Andern, krank machen könnte [1]).

In diesem Zeitpunkte des allgemeinen Elends hielt sich auch Andrea nicht für sicher. Unter Andern, welche der Tod überraschte, sah er auch seinen lieben Freund Domenico Puligo neben sich von der Seuche hinraffen. Puligo war aus Ridolfo Ghirlandajo's Schule gekommen, wo er mehr im Colorit und in jener sanft verblasenen Manier der Farbentöne, welche seinen Gemälden oft einen eigenthümlichen Reiz verleihen, als in der Zeichnung Fortschritte gemacht hatte. Deshalb benutzte er oft den Rath und das Urtheil Andrea's, mit dem er auch sonst gut stimmte, da Beide fröhliche Gesellschaften und Wohlleben gleich liebten [2]).

---

1) Descrizione della peste di Firenze dell' anno 1527 (*Machiavelli*, Opere. Fir. 1831. pag. 433). — Nach der Angabe Bernardo Segni's (Storie fior. l. I.) raffte die Seuche im Gebiete der Republik 250,000 Menschen hin. — Vergl. auch Sismondi, 120. Capitel.

2) Puligo mochte dagegen del Sarto'n bisweilen bei

Unter diesen Umständen mochte es daher del Sarto'n erwünscht sein, als ein gewisser Antonio Brancacci es zuwege brachte, daß die Camaldulenser-nonnen von San Piero zu Luco, einem Oertchen in dem toscanischen Mugellothale, ihm den Auftrag ertheilten, ein Bild für ihre Kirche zu malen. Er begab sich also dahin, was ganz zu Ende Decembers gewesen sein muß, indem er am 27. d. M. sein Testament unterschrieb, und nahm seine ganze Familie mit, welche aus seiner Gattin, deren Schwester, seiner Stieftochter Maria und einem Gehülfen bestand, die von den Klosterfrauen mit einer Freundlichkeit aufgenommen wurden, welche in jenen Tagen der allgemeinen Gefahr Andrea'n desto mehr zur Erkenntlichkeit stimmen mußte. Er malte dort drei Bilder, von denen die Pietà das berühmteste und, wie es scheint, jetzt einzig erhaltene ist. Idee und erste Anordnung dieser Com-

---

der Ausführung seiner Bilder an die Hand gehen. Man bemerkt eine Hinneigung zu seiner Manier im Colorit der beiden Gemälde aus der Geschichte Joseph's und der in Dresden befindlichen Vermählung der heiligen Katharina. Vasari erwähnt der Beihülfe Puligo's einmal bei einem dem Andrea in Prato zu Theil gewordenen Auftrage.

position (Oelgemälde, aus dem Jahre 1528) — ja, wenn wir die drei Hauptfiguren, Christus, Maria und Johannes, genau betrachten, wol noch mehr — sind der schönen Pietà Fra Bartolommeo's im Palast Pitti entlehnt, welche durch M. Steinla's trefflichen Stich auch auswärts bekannt geworden ist. Ich zweifle indeß, ob Andrea die ganze Innigkeit des Gefühls und die Wahrheit des geläuterten Schmerzes, wodurch jenes Bild eine so unbeschreibliche Wirkung macht, in seine Composition hineingebracht habe. Die Gruppe ist zusammengesetzter als bei Jenem. Der todte Heiland, von seinem Jünger Johannes in einer halbsitzenden Stellung erhalten, liegt auf einem Leintuche; hinter ihm kniet die Mutter, seine kalte Hand in der ihren haltend, und mit einem Blicke, in dem sich der sanfte, durch Hoffnung geläuterte Schmerz malt, ihre Wunde betrachtend. Zu den Füßen des Leichnams, dessen rechtes Bein auf ihrem vorgebogenen Knie ruht, sehen wir Magdalenen, voll Bekümmerniß die Hände ringend. Die Apostel Petrus und Paulus, schöne, würdevolle Gestalten, schließen sich voll traurigen, betrachtenden Ernstes der Hauptgruppe an; der Erstere drückt beide Hände an die Brust und senkt den Blick auf seinen todten Meister, Letzterer breitet die Arme

aus und scheint mit seiner Trauer auch seine Ergebung in den göttlichen Willen kundzugeben. Eine heilige Katharine (durch ein Fragment des Rades kenntlich und nebst den beiden Aposteln ohne Zweifel durch den Wunsch der Aebtissin in Verbindung mit der Begebenheit gebracht) befindet sich, die Arme über der Brust gekreuzt, neben Magdalenen; ihrem hübschen Gesichte fehlt der zarte Ausdruck des Schmerzes und der Theilnahme, den man hier erwarten sollte.

Die vortreffliche Symmetrie und schöne Gruppirung dieser Composition, die gelungene Charakterisirung der einzelnen Köpfe, die Wahrheit des Ausdrucks, die Ausführung der Gewänder und die Liebe, womit das Ganze in einem leichten und flüssigen Ton und doch in den Haupttheilen mit vieler Sorgfalt gemalt ist — stellen diese Pietà in die Reihe der meisterhaften Werke Andrea's. Und doch ist dies Gemälde nicht ohne Tadel geblieben, der vielleicht zum Theil nicht ungegründet ist. Der Umstand, daß der Leib des Heilandes für den eines Todten sich zu gut aufrecht halte, und seine Blutgefäße zu viel Relief zu haben scheinen, wurde schon von Lanzi erwähnt. Dem Colorit fehlen Kraft und Wärme, es ist sogar beinahe kälter, als man bei Andrea gewohnt ist; jener Zauber des Helldun-

kels, von dem er doch in andern seiner Werke gezeigt hat, daß er ihn kannte und anzuwenden wußte, wird hier größtentheils vermißt. Aber seine großen oben berührten Vorzüge, nebst dem einer tadellosen Zeichnung, die sich namentlich in dem nackten Körper des Heilandes und besonders in den Extremitäten zeigt, können nicht verdunkelt werden und weisen diesem Werke den ersten Rang unter den Oelgemälden der dritten Epoche unseres Künstlers an; und mit etwas mehr Kraft, Relief und Wärme dürfte es wol von keinem übertroffen werden [1]).

---

1) Andrea erhielt für dieses Gemälde, sowie für die Heimsuchung und den Christuskopf die Summe von 90 Goldgulden — also, wenn man überdies seine und seiner Familie Bewirthung bei den Nonnen in Anschlag bringt, eine weit bessere Bezahlung, als er in seiner Vaterstadt zu erhalten gewohnt war — wie aus einer von ihm für die Aebtissin von Luco, Donna Caterina della Casa, am 11. October 1528 ausgestellten Quittung (bei Biadi, p. 89) hervorgeht. Vasari erwähnt, daß ein gewisser Ramazzotto, der in dem Oertchen Scarica l'asino (an der päpstlichen Grenze zwischen Florenz und Bologna) ansässig war, während der Belagerung von Florenz vergeblich dieses Bild zu erhalten trachtete und seine Familiencapelle in der bologn. Kirche San Michele in Bosco gern damit geschmückt hätte. — Der Großherzog Peter

Die Seuche in Florenz war noch nicht vorüber als Andrea sein Bild vollendet hatte, deshalb ver-

---

Leopold kaufte es und wies ihm in der Tribüne der florentinischen Galerie seinen Platz an; später wechselte es mit der Madonna di San Francesco und kam in den Palast Pitti, wo es sich in der Stanza d'Apollo befindet. Der Umstand, daß dieses Bild ganz in der Nähe der erwähnten Pietà des Frate hängt, welche — von einem der größten Coloristen der florentinischen Schule, Giuliano Bugiardini, beendigt — sich in einer Kraft und Frische zeigt, womit es keine Vergleichung aushalten kann, wirkt nicht vortheilhaft auf dasselbe ein. Auf der steinernen Unterlage, worauf der Leib des Heilandes ruht, liest man das Monogramm des Künstlers. — In der Sammlung der Handzeichnungen del Sarto's in der Galerie zu Florenz befindet sich der Entwurf der Pietà (Blatt 3), wo sich noch mehr Aehnlichkeit mit dem Vorbilde zeigt. Die Mutter hat die Hände gefalten, wie in der Pietà zu Wien; des Heilandes Füße liegen ganz im Schoße Magdalenens; die heilige Katharina fehlt. Auch findet sich daselbst (Blatt 4) ein anderer sehr flüchtiger Entwurf zu einer ähnlichen Darstellung: im Vordergrunde wird der Gekreuzigte von Johannes gehalten, hinten liegt Maria ohnmächtig in den Armen mehrer Frauen. Ueberdies ist noch eine Studie zum Kopfe der Magdalene (Blatt 7) vorhanden. Eine ziemlich ausgeführte Skizze der letztgenannten Figur (in Rothstift) sieht man in der Sammlung des französischen

weilte er in dem gastfreundlichen Luco und malte (Oelgemälde; 1528) einen Besuch der Jungfrau bei Elisabeth, von welchem man gegenwärtig nicht anzugeben weiß, wo er sich befindet; sowie einen Christuskopf, dem für die Capelle der Nunziata ähnlich [1]). Seine erste Arbeit nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt scheint das noch vorhandene, die Madonna in der Glorie nebst mehren Heiligen darstellende Gemälde (in Oel; 1528) für einen zu Gambassi im Elsathal woh-

---

Legationssecretairs, Herrn Antoir zu Florenz. — Gestochen wurde das Bild von Pauquel und Forster in den Tableaux de la galerie de Florence et du palais Pitti, nach Wicar's Zeichnung, T. I.; von C. Lasinio, von M. Eßlinger u. M., am besten von Pietro Bettelini (1811, nach einer Zeichnung von Ermini), dessen Stich den Charakter des Originals gut wiedergibt, aber einen noch erhöhtern Eindruck der Kälte macht.

1) Gemäß Vasari befand sich dieses Gemälde zu seiner Zeit in der Klosterkirche degli Angeli zu Florenz, wo man jetzt nur eine mittelmäßige Copie in der ersten Capelle zur Rechten sieht; es wurde mehrmals nachgemalt, indem Don Silvano Razzi (der Biograph der frommen Florentiner) es dem Maler Zanobi Poggini anvertraute, um es für Bartolommeo Gondi zu copiren.

nenden, ihm befreundeten Glaser, Namens Beccuccio, gewesen zu sein, welchen selbst nebst seiner Gattin er auf der Predella malte. Die Madonna sitzt, das Kind haltend, in den Wolken. Unten stehen vier Heilige, Onufrius, Laurentius, Jakob und Sebastian, und im Vordergrunde knieend sieht man Magdalenen und den Täufer Johannes, welche fast nur eine Wiederholung der beiden knieenden Heiligen in der Disputa sind. Die Zeichnung ist keck und kräftig, und der entblößte Rücken des Johannes von ausgezeichneter Schönheit; sonst ist aber das Gemälde sehr rasch und flüchtig, und zum Theil alla prima mit wenig pastosen Farben gemalt, sodaß es wie unbeendigt aussieht [1]).

Eines derjenigen Gemälde, welche sich nicht blos in späteren Zeiten, sondern schon während des Lebens des Künstlers ausgebreitete Berühmtheit erwarben, ist das Opfer Abraham's (Oelgemälde, aus dem Jahre 1529). Ein florentinischer Edelmann, Giovanbattista della Palla, der in Aufträgen des Königs von Frankreich eine Menge von

---

1) Befindet sich gegenwärtig im Palast Pitti, Stanza d'Ulisse. Die Predella ist verloren gegangen. Gestochen von F. A. Lorenzini (Raccolta di quadri del GD. P. Leopoldo. No. 33).

Kunstwerken ankaufte oder bestellte, um sie nach Paris zu schicken, gab Andrea'n den Auftrag zu diesem Bilde, wie es scheint, mit dem Wunsche, ihm dabei die verlorene Gunst des Königs wiederzugewinnen. Die Composition ist auf wenige Figuren beschränkt; der Patriarch hat eben das Schwert erhoben, um den auf dem Holzstoß knieenden, zitternden Knaben zu opfern; aus der Luft schwebt der Engel herab; im Hintergrund bewacht ein Diener den weidenden Esel; im Dorngesträuche zeigt sich der Schafbock, der geschlachtet werden soll. Es liegt etwas außerordentlich Freies, Erhabenes und Großartiges in Abraham's Gestalt und Attitüde; in seiner Miene (sagt Vasari, der von diesem Bilde mit wahrhaft künstlerischem Enthusiasmus redet) liest man den göttlichen Ausdruck jener Beständigkeit und jenes lebendigen Glaubens, der ihn ohne Furcht daran gehen ließ, dem eigenen Kinde den Tod zu geben. Den Knaben Isaak, in dessen Miene und Stellung der Ausdruck des Schreckens unvergleichlich dargestellt ist, und an dessen Aehnlichkeit mit dem jüngern der Laokoons-Söhne schon mehrfach erinnert worden ist, erklärt ein neuerer Kunstrichter [1]) für eine der bestgezeich-

---

1) Vergl. A. Hirt, Kunstbemerkungen. S. 30.

neten Jünglingsgestalten der neuern Kunst. Ueberhaupt ist die Zeichnung musterhaft; in Bezug auf Würde in der Auffassung und auf Wärme und Kraft des Farbentons hat Andrea seine meisten Arbeiten in dieser übertroffen. Unter sonstigen Darstellungen desselben Gegenstandes dürften ihr nur Beccafumi's berühmte Composition, welche den Fußboden des Doms zu Siena schmückt, und Sodboma's Gemälde in der Kathedrale zu Pisa an die Seite zu stellen sein [1]).

---

1) Es gibt zwei Bilder, das eine in Dresden, das andere in Lyon, welche beide Anspruch darauf machen, das ursprüngliche, für Giovanni Battista della Palla bestimmte zu sein; Vasari scheint für das dresdner Bild den Ausschlag zu geben, doch könnte die Sache noch einigem Zweifel unterliegen. Sie verhält sich nämlich so: „Nach dem Tode des Andrea und Battista's Verhaftung (dies sind Vasari's Worte) kaufte Filippo Strozzi dieses Gemälde und verschenkte es an Alfonso Davalos, Marchese del Vasto, der es auf die Insel Ischia bei Neapel bringen und bei andern schönen Gemälden aufstellen ließ." Aber schon Vasari's Commentatoren haben bemerkt, daß es nicht klar werde, weshalb das Bild nicht nach Frankreich gekommen, da della Palla erst nach der Rückkehr der Medici im Jahre 1530, dem Todesjahre Andrea's, gefangen genommen wurde. Daß Andrea Wiederholun-

Zum bessern Verständniß der Einzelheiten des nun noch folgenden Theiles dieser Lebensbeschrei-

---

gen des Bildes gemacht, ist unbezweifelt. Vasari erwähnt selbst einer in kleinerem Maßstabe, die er für Paolo da Terrarossa verfertigte, und die schon zu seines Biographen Lebzeiten nach Neapel wanderte, wo sie sehr werthgehalten wurde. Eine andere nicht ganz vollendete kam aus dem Besitz der Familie Montalvi zu Florenz in das Haus Zondadari, wo sie sich noch befindet. Das lyoner Gemälde war ehemals in Paris und gelangte von dort an seine gegenwärtige Stelle. Das zu Dresden soll von Ischia an das Haus Medici gekommen sein; soviel ist gewiß, daß es in die herzogliche Galerie zu Modena gelangte, von wo Kurfürst August von Sachsen es im vorigen Jahrhunderte erhielt. Terhove in seinen Mémoires généalogiques de la maison de Médicis behauptet sogar, das Original sei in den Besitz des Prinzen von Oranien nach den Niederlanden gewandert. Man sieht, daß hier einige Verwirrung herrscht; wie dem aber auch sein möge, hinsichtlich der Schönheit und Sorgfalt der Ausführung verdient das dresdner Gemälde vor den übrigen bei Weitem den Vorzug (Es befindet sich in der dortigen Galerie, 29. Abtheilung, s. Catalogue explicatif. Dresde, 1817. p. 242. — Gestochen ward es sehr mittelmäßig von L. Surugue in dem Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la galerie roy. de Dresde. Tome I. 1753. No. VIII.)

bung ist es jetzt nöthig, auf die Verhältnisse der florentinischen Republik zum Papste, zum Kaiser

---

Nachfolgender Brief Vasari's zeigt, daß er, der so oft aus der Erinnerung Beschreibungen entwarf, Andrea's Gemälde aus der Erinnerung nachgeahmt hat.

„An Messer Antonio de' Medici.

Alsobald, nachdem Filippo Strozzi und Euer Bruder, der erlauchte Ottavian, das Gemälde von Andrea del Sarto gesehen hatten, welches das Opfer Abraham's vorstellt und gegenwärtig nach Ischia zum Marchese del Vasto gesandt worden ist, waren sie Beide so entzückt darüber, daß Messer Ottaviano eine Copie desselben von meiner Hand zu besitzen wünschte. Aber es stand nicht in meiner Macht, auch nur die Zeichnung zu entwerfen, da es bald eingepackt und weggesandt wurde. Da uns nun weder Original noch Copie geblieben, so habe ich mich auf gut Glück hingesetzt, gegenwärtiges Bild zu malen, welches ich Euch mit diesem Schreiben übersende, damit, wenn Messer Ottaviano aus dem Mugello heimkehrt, Ihr es ihm als ein Geschenk von mir überreichen möget. Und wenn er in meinem Bilde Abraham's nicht jenen Geist, jenen Affect, jenen Eifer und jene Bereitwilligkeit findet, welche Dieser in seinem Gehorsam, Gottes Befehle seinen Sohn zu opfern, zeigte: so möge es Euch gefällig sein, mich bei Messer Ottaviano zu entschuldigen und ihm zu sagen, daß, obwol ich recht gut weiß, wie es sein soll, ich dennoch nicht immer im Stande

und zu Frankreich einen Blick zu werfen. Der Sturm, welcher, durch den ererbten Haß der bei-

---

gewesen, es auszuführen, weil, da ich noch jung bin und lerne, die Hände noch nicht der Einsicht gehorsamen, indem ich Vollkommenheit der Erfahrung und des Urtheils noch nicht besitze. Doch ist es ziemlich gelungen, und Ihr müßt Euch begnügen, indem es das beste Gemälde ist, das ich bis jetzt zu Stande gebracht, nach dem Urtheile vieler meiner Freunde. Ich hege nun die Hoffnung, daß ich nach und nach vom Einen zum Andern fortschreiten und eines Tages nicht ferner Entschuldigungen für meine Arbeiten hervorzusuchen brauchen werde. Möge es Gott gefallen, mir diese Gnade zu gewähren, und Euch seinem heiligen Dienste so unterthänig zu machen, als Jener war, dessen Geschichte in dem Bilde dargestellt ist, welches ich Euch übersende.

Zu Florenz in meiner Wohnung,
den . Februuar . . . (1535)

Giorgio Vasari."

Ueber die Person, welche Andrea'n ursprünglich dieses Gemälde auftrug und mit so vielen Andern ein Opfer der mediceischen Reaction ward, berichtet Varchi in seiner Geschichte (XII. Buch): „Nach der Rückkehr der Medici wurde Battista della Palla aus seiner Wohnung gerissen und nach mehren Martern auf Lebenslang in die neue Veste zu Pisa eingesperrt. In seiner Jugend war er genauer Freund Giuliano's de'

den Letzteren entstanden, ganz Italien durchtobt und in Roms Erstürmung und Plünderung durch die kaiserlichen Rotten unter Bourbon (6. Mai 1527) und Neapels Belagerung durch die Franzosen unter Lautrec (Mai 1528) seinen Höhepunkt erreicht hatte, zog sich endlich über Florenz zusammen, das vom Schicksal bestimmt schien, als die größte Republik des mittlern Italiens auch zuletzt zu fallen. Während der Gefangenschaft des Papstes auf der Engelsburg hatten die Florentiner, müde des Druckes einer schon zweimal von ihnen verbannten Familie, die beiden noch übrigen unrechtmäßigen Sprößlinge des Hauses Cosmus des Alten, den

---

Medici und oft in dessen Hause. Er lebte mit mehr Gepränge, denn ein Privatmann zu thun pflegt, und war ein guter Redner, sprach aber etwas schleppend. Einiger Mißverständnisse wegen begab er sich nach Frankreich, wo er gut aufgenommen und namentlich bei des Königs Mutter und der Königin von Navarra, einer Frau von großen Tugenden und Talenten, wohl gelitten war. Er holte aus Florenz alle Bildwerke, Gemälde, Medaillen und andere Kunstsachen weg, deren er habhaft werden konnte, und sandte sie dem Könige Franz, der daran, wie an allem Guten und Schönen, viele Freude hatte. — Eines Morgens fand man ihn entseelt in seinem Kerker."

Cardinal Hippolyt und Alexander, nebst dem die Verwaltung führenden Cardinal von Cortona (17. Mai 1527), aus ihrer Stadt verwiesen und die alte Verfassung mit Gonfalonierat und Signorie wieder eingeführt. In seiner Ohnmacht, selbst am Rande des Abgrundes, hatte Clemens VII. nicht daran denken können, seinen Neffen zu helfen; aber nachdem er (Juli 1529) sich mit Karl V. zu Barcelona vertragen, wurde Florenz, das, die Wiederaufnahme der Medici weigernd und seiner alten Würde sich bewußt, allein zurückgeblieben, nachdem ein Staat nach dem andern mit Reich und Kirche Frieden geschlossen, die Zielscheibe desselben Heeres, welches in der Hauptstadt der Christenheit die Greuel der Vandaleneroberung wiederholt hatte.

Der politische und religiöse Enthusiasmus der Florentiner, welche, aufgeregt durch die Extasen des Gonfaloniere Niccolò Capponi, Jesum Christum zu ihrem Könige ausgerufen hatten, wurde durch die Dominicanermönche von San Marco, aus denen der Geist ihres Meisters Savonarola nicht gewichen schien, und durch andere Volksredner immer mehr zum Widerstande angefeuert [1]). Doch konnten sie

---

1) Das Volk wollte in seiner Wuth den mediceischen Palast niederreißen und an dessen Stelle (sowie es ehe-

sich die Größe der ihnen drohenden Gefahr unmöglich verhehlen. Da die unter dem Namen der schwarzen Banden berühmten Soldtruppen größtentheils bei Lautrec's unglücklichem Feldzuge vor Neapel aufgerieben worden waren, mußten sie darauf denken, eine neue bewaffnete Macht zu schaffen, wozu der ebenso der Politik als der Kriegswissenschaft kundige Machiavell noch kurz vor seinem Hinscheiden seinen Rath ertheilte. Michel Angelo Buonaroti leitete die Befestigung der Stadt durch neue Mauern und Bollwerke, und Malatesta Baglioni, Herr von Perugia, wurde zum Oberbefehlshaber der Truppen der Republik gewählt.

Es gehört nicht zum Zweck gegenwärtiger Schrift, die Begebnisse dieses denkwürdigen letzten Kampfes der florentinischen Freiheit zu erzählen, während dessen, nach Einnahme der meisten Orte

---

mals mit den zerstörten Wohnungen der Ghibellinenfamilie Uberti geschehen war) einen freien Platz lassen. Da von der Nachkommenschaft Cosmus d. A. nur noch drei Bastarde übrig waren (der Papst, Hippolyt und Alexander), so schlug man vor, diesen Platz Piazza dei muli zu nennen. Dies Witzwort soll vom Buonaroti herrühren, den Varchi indessen gegen Aufbürdung desselben eifrig vertheidigt.

des Gebiets der Republik, die Belagerung der Stadt durch Philibert von Chalons, Prinzen von Oranien, am 14. Octbr. 1529 begann. Gleichzeitige Annalen und neuere Geschichtsbücher reden genug von diesen beklagenswerthen Zeiten.

Ottavian de' Medici, welcher, wie schon oben bemerkt worden, in der Stadt geblieben war, hatte einmal in diesen letztern Monaten (1529) dem Andrea den Auftrag gegeben, eine heilige Familie für ihn zu malen, wie Dieser auch that. Sie ist die anmuthigste unter allen, welche wir von unserm Künstler kennen, und besteht aus der sitzenden Jungfrau mit dem Kinde, und Elisabeth mit dem kleinen Johannes. Läßt auch der Ausdruck Mariens etwas kalt, so ist er doch bei weitem lieblicher als in seinen früheren Köpfen: Geberde, Attitüde und Zeichnung der Leiber der Kinder sind vortrefflich, wenn man auch wegen der schlimmen Hände, welche das Bild durch Waschen sehr beschädigt haben, über die Schönheit der Ausführung jetzt nicht mehr völlig urtheilen kann. Kopf und Haltung der Elisabeth erinnern an Raffael's schönste Darstellungen [1]. Als Andrea das vollendete Bild

1) Zur Zeit, als Vasari schrieb, befand sich das Bild im Besitz der Donna Francesca de' Salviati, Ottavian's

zum Besteller hintrug, hatte dieser, dem die politischen Ereignisse den Kopf so füllen mochten, daß er wenig an Gemälde denken konnte, keine Lust, es anzunehmen, und sagte dem Künstler: er danke ihm dafür, er möge es anderswo anzubringen suchen. Worauf Andrea ihm antwortete: „Für Euch ist das Bild gemalt, und Euer soll es bleiben." — Dann trug er's nach Hause und schlug jedes Anerbieten aus, das ihm dafür gemacht wurde. Nach Beendigung der Belagerung brachte er es wieder zu Messer Ottaviano, der sehr froh war, es zu haben, und ihm das Doppelte des früher verlangten Preises dafür gab. — Eine gegenwärtig im Palast Pitti befindliche kleinere Madonna mit dem Kinde (Oelgemälde) muß um dieselbe Zeit (1529) gemalt sein. Die Figur der Jungfrau ist fast nur eine Wiederholung der oben genannten. Das Kind sitzt auf ihrem Schoße und mit dem blonden Lockenkopfe gegen sie gewendet; über die Haltung des

---

Witwe. Jetzt sieht man es im Palast Pitti (Stanza d' Apollo). Eine Wiederholung desselben findet sich zu Genua in der Sammlung des Marquis Brignole-Sale (im Palazzo rosso, 3. Zimmer, Nr. 52). — Es wurde mittelmäßig gestochen von J. D. Picchianti (Raccolta dei quadri del Granduca P. Leopoldo. No. 30.).

Beines ist bereits oben vorübergehend die Rede gewesen.

Bilder verrätherischer Hauptleute und Bürger (Fresken, aus dem Jahre 1530). — Während der Belagerung entflohen drei florentinische Hauptleute, die mit ihren Compagnien auf dem Berge San Miniato die Wache hatten, — Cecco Orsini, Jacopantonio Orsini und Giovanni da Sessa — am 2. Febr. 1530 mit dem Solde für ihre Truppen. Sie wurden in effigie gehängt, und der Rath beschloß, auf der Façade des Gebäudes der Mercatanzia vecchia ihre Bildnisse zur Erinnerung ihrer Schande malen zu lassen. Diesen Auftrag erhielt Andrea; er nahm denselben auch an, ohne Zweifel wegen der unglücklichen, brotlosen Zeit, wo er selbst bei seinem eifrigsten Gönner Ottavian, welcher gefangen saß, keinen Beistand finden konnte; scheint sich aber doch dessen geschämt zu haben. Denn um nicht, wie jener unselige Andrea da Castagno, welcher, weil er nach der Verschwörung der Pazzi auf den Wänden des Palastes die Theilnehmer derselben, bei den Füßen aufgehängt, malte, den Beinamen degl' Impiccati erhielt, durch einen ähnlichen Spottnamen lächerlich gemacht zu werden, beauftragte er scheinbar seinen Gehülfen, Bernardo del Buda, mit der Arbeit, malte aber selber hin=

ter der großen Bretterwand, welche er zu diesem Zwecke hatte errichten lassen. Sein Freund, der Bildhauer Tribolo, modellirte ihm dazu die drei Figuren aus Wachs. Gleichfalls malte er am Palaste des Podestà die Bildnisse dreier rebellischen Bürger, Alessandro Corsini, Taddeo Guiducci und Pierfrancesco Ridolfi; die Hauptleute in ihrem militairischen Costüm, die Bürger in Mantel und Kappe, und bei einem Fuße aufgehängt [1]).

Der heilige Sebastian (Oelgemälde, aus dem Jahre 1530). — Schon mehr denn eine fromme Gesellschaft hatte von Andrea Verzierungen für ihre Versammlungsorte erhalten; auch die von

---

1) Vergl. *Varchi*, Storia fior. l. XI. (vol. IV. pag. 30. 31. 64.) — Die Bildnisse der zum Feinde übergegangenen Bürger wurden am Ostertage aufgedeckt. Unter jedem Bilde standen Name und Familie des Schuldigen, mit der Unterschrift: Traditori della patria. Schon als Vasari schrieb, waren diese Fresken zerstört (vor 1568), denn nun herrschten Mediceer über Florenz. Noch sind die mit Rothstift gezeichneten Originalskizzen dieser Figuren vorhanden; man findet sie unter den Handzeichnungen der florentinischen Galerie (Blatt 27. 28.). Eine derselben wurde im Umriß gestochen von C. Lasinio, 1833.

St. Sebastian (in der Straße gleiches Namens hinter der Servitenkirche) trug ihm ein Bild ihres Schutzheiligen auf. Der heilige Märtyrer ist in halber Figur dargestellt, seine Lenden mit einem grünen Tuche umgürtet, sein Blick aufwärts zum Himmel gerichtet, seine Hand mit einem Pfeile emporgehoben. Vollkommen ist der Ausdruck der Ergebung in den Beschluß des Allerhöchsten; die anatomische Zeichnung kräftig und schön und an die nackten Körper Buonaroti's und Volterra's erinnernd, namentlich in den Extremitäten. Das Bild war so schön, sagt Vasari, daß es wol schien, als würden dies seine letzten Pinselstriche sein [1]).

Hungersnoth, Verrath und Seuchen hatten sich unterdessen zum Untergange der unglücklichen Stadt verschworen. Die letzten heldenmüthigen Anstrengungen der Bürger vermochten den seit lange dro-

---

1) Baldinucci und Bottari berichten, dieses Gemälde befinde sich im Palast Pitti, und es wurde auch, als dort vorhanden, von C. Mogalli gestochen (Raccolta dei quadri di P. Leopoldo, No. 36.). Gegenwärtig ist es aber verschwunden. Eine Wiederholung, oder gleichzeitige, sehr schöne Copie (wenn nicht das Original selbst) gelangte 1832 in den Besitz des schon genannten Herrn Sanford zu Florenz.

henden Schlag nicht abzuwenden. Bei Gavinana in den Gebirgen von Pistoja fielen am 2. August der Prinz von Oranien und zugleich mit ihm Francesco Ferruccio, unter dessen Anführung den Republikanern das Kriegsglück zum letzten Male gelächelt hatte. Die schändliche Verrätherei Malatesta's gab die ermatteten, von Hunger und Elend und allen Uebeln einer so langen Einschließung bedrängten, von der ganzen Welt verlassenen Florentiner unrettbar in die Hände ihrer Feinde, und am 8. August wurde zwischen Don Ferdinand von Gonzaga, der an Oraniens Stelle den Oberbefehl übernommen, und den Bevollmächtigten der Stadt die Uebergabe verhandelt; scheinbar unter milden und ehrenvollen Bedingungen, die aber des Papstes List und Tücke zur Befriedigung seines Hasses und seiner Rache nur zu gut zu modeln verstand [1]).

Lange schon war im kaiserlichen Lager die Pest gewesen und hatte dort so große Verheerungen angerichtet, daß der Magistrat der Stadt während der letzten Zeit der Belagerung sogar die Einführung von Lebensmitteln hatte untersagen müssen. Doch

---

1) Vergl. Varchi, Segni, Nardi, und ihre Benutzung bei Sismondi, CXX. Capitel.

hatte sich die Seuche auch schon innerhalb der Mauern im St.-Agathenkloster gezeigt [1]. Als nun nach der Uebergabe das fremde Kriegsvolk in die Stadt strömte, wurde die Ansteckung überall verbreitet, und mit ihr griff allgemeines Entsetzen um sich. Andrea hatte, gleich den meisten Leuten aus den mittlern und untern Classen, mit seiner Familie während der Belagerung viel gelitten; er scheint, wenn nicht in dürftigen, doch sehr beschränkten Umständen gewesen zu sein und hoffte auf bessere Zeiten und eine endliche Versöhnung mit dem französischen Könige, obgleich dazu wenig Aussicht vorhanden war. Sei es nun, daß Furcht auf sein von Sorgen angegriffenes Gemüth, oder sein alter Fehler, Unenthaltsamkeit, auf seinen durch Entbehrungen geschwächten Körper nachtheilig wirkten: bald nach der Einnahme von Florenz erkrankte er ernstlich. Seine Gattin Lucretia floh ihn, der ihr Ruhe und Lebensglück geopfert, aus Furcht vor der Seuche, und er starb, ohne daß beinahe Jemand es bemerkte. Still und ohne Gepränge ließ die Brüderschaft von St. Johann Baptist ihn in ihrem Grabgewölbe in der Servitenkirche beisetzen.

---

1) Vergl. Varchi, l. XI.

Andrea del Sarto war bei seinem Tode 42 Jahre alt. Seine Ruhestätte befindet sich in der genannten Kirche, wo die Gesellschaft des Scalzo bei dem Hauptaltar unter dem Marmorboden der Tribune vier Begräbnißstellen besaß, wohin alle Mitglieder derselben gebracht wurden. Einige Zeit nach Andrea's Tode ließ ihm sein dankbater Schüler Domenico Conti bei einem der Pfeiler der Kirche einen Grabstein nebst einem von Raffael von Montelupo gefertigten marmornen Brustbilde setzen. Die von Pier Vettori abgefaßte Inschrift lautete:

Andreae . Sartio
admirabilis . ingenii . pictori
ac . veteribus . illis
omnium . iudicio . comparando
Dominicus . Contes . discipulus
pro . laboribus . in . se . instituendo . susceptis
grato . animo . posuit
Vixit . ann . XLII . ob . ann . MDXXX.

Aber einige Zeit darauf ließen die Werkmeister der Kirche (welche mit der Gesellschaft des Scalzo wegen des Privilegiums der Begräbnisse in immerwährendem Hader waren, sodaß später sogar eine päpstliche Bulle nöthig ward, um ihren Streit zu

schlichten) Grabstein und Brustbild wegräumen. Endlich im Jahre 1606 trug ein Prior des Klosters Sorge, daß an dem Orte, wohin Andrea's Werke Tausende von Beschauern ziehen, in dem Vorhofe nämlich, zwischen dem ersten und zweiten Bilde aus der Geschichte des heiligen Philippus, ihm ein neues Denkmal gesetzt wurde. Das Brustbild von Marmor verfertigte Giov. Caccini [1]); die Inschrift besagt:

Andreae Sartio Florentino pictori celeberrimo, qui cum hoc vestibulum pictura tantum non loquente decorasset, ac reliquis huius venerabilis templi ornamentis eximia artis suae ornamenta adiunxisset, in Deiparam virginem religiose affectus, in eo recondi voluit. Frater Laurentius huius coenobii praefectus hoc virtutis illius et sui patrumque grati animi monumentum p. MDCVI.

Wären auch dieses Bild und diese Worte der Dankbarkeit nicht vorhanden, der Besucher der schö-

1) Eine Abbildung des Denkmals findet man in den Monumens sepulcraux de la Toscane p. 37.

nen Servitenkirche würde doch immer des Mannes gedenken, dem sie ihre ausgezeichnetsten Zierden verdankt.

Bei seinem Tode ließ Andrea mehre Gemälde unvollendet, zum Theil schon viel früher begonnen, über welche nun vorerst gehandelt werden muß. Nicht lange nach seiner Rückkehr aus Frankreich scheint das große Bild (Oelgemälde) der Himmelfahrt Mariä angefangen worden zu sein, welches durch Baccio d' Agnolo's Vermittelung Bartolommeo Panciatichi del Sarto'n aufgetragen hatte, um es nach Lyon zu schicken — einer Stadt, mit welcher die florentinischen Kaufleute jener und früherer Zeiten in lebendigem Verkehr standen. Die Holztafel an diesem Bilde war aber von so schlechter Beschaffenheit, daß sie während der Arbeit mehre Risse bekam und endlich, nach verschiedenen Ausbesserungen, den Künstler bewog, es unvollendet zu lassen, worauf es erst nach seinem Tode in die Hände Bartolommeo Panciatichi's d. J. gelangte. Die Madonna, in den Wolken sitzend und den Blick aufwärts zum Himmel gerichtet, ist von einer Engelschar umgeben, während Apostel und Jünger an ihrem offenen Grabe stehen und knieen.

Es sind unter diesen mehre schöne und Andrea's würdige Gestalten, aber im Ganzen läßt die Composition kalt, und es mangelt ihr ebensowol an Interesse als Grazie. Das Portrait des Künstlers selbst befindet sich in diesem Gemälde zur Linken des Zuschauers in der Ecke, und es ist das Gesicht welches über die Schulter einer nebenanstehenden Figur schaut [1]).

Da nun Andrea dieses Bild nicht zu vollenden dachte und also nicht für die Oeffentlichkeit bestimmte, so ahmte er die ganze Composition in einer zweiten ähnlichen Darstellung der Himmelfahrt Mariä nach, welche in die Domkirche zu Cortona gelangte. Vasari erwähnt dieses Gemäldes nicht. Obgleich es nicht eigentlich hierher gehört, da es vollendet wurde, glaube ich ihm doch den Platz nach dem vorgenannten anweisen zu müssen, weil es in verschiedenen Theilen fast nur eine

---

1) Aus dem Besitz der Familie Panciatichi gelangte dieses Bild in den der Baroncelli, die es unfertig in einem Kirchlein bei ihrem Landhause aufstellten. Von ihnen kaufte es der Großherzog Peter Leopold, und es befindet sich nun im Palast Pitti, Stanza dell' assedio di Troia. Gestochen von Lorenzini (Raccolta dei quadri di P. Leopoldo, No. 31).

Wiederholung desselben ist. Neben der allgemeinen Anordnung sind sich auch mehre Figuren beinahe völlig gleich, z. B. der am Grabe stehende Johannes, die Gestalt eines Knieenden im Vordergrunde, welche in dem erstern Bilde einen jüngeren Mann, im zweiten einen Greis in bischofsähnlichem Gewande darstellt; die letzte Figur auf der linken Seite u. s. w. Die Madonna ist verschieden und in diesem Gemälde vorzüglicher, wenn auch ihr Blick zu ernst, kalt und ohne Begeisterung ist. Das Colorit ist im Ganzen kräftig, aber man vermißt die zarten Mitteltöne und einen sanften Uebergang vom Licht zum Schatten, wodurch die Gewänder etwas Hartes enthalten. Ueberhaupt ist geistiger Ausdruck der Köpfe hier nicht durchgängig zu finden, und man kann nicht umhin, zu glauben, daß diese Arbeit, in welcher sich doch wieder so manches Schätzbare befindet (und in welchem Gemälde unseres Meisters wäre dies nicht der Fall?), nicht in seinen besten Stunden und unter dem glücklichsten Einflusse seines Genius entstanden sei [1]).

---

1) Aus dem Dome von Cortona kam dieses Bild in den Palast Pitti, wo es in der Stanza dell' assedio di Troia, dem vorgenannten gegenüber, aufgestellt ist. Es wurde gestochen von Lorenzini (Raccolta dei quadri

Um so mehr muß man sich darüber verwundern daß die Engel, welche die Madonna in allen Stellungen umgeben, den Wolkenthron und ihr Gewand tragend, mit freundlichem Lächeln auf Himmel und Erde schauend, zu den lieblichsten und anmuthigsten Schöpfungen des Pinsels gehören und in ihrer Vereinigung eine unübertrefflich schöne Gruppe bilden.

Auch eine für die Vallombrosaner-Abtei San Fedele in dem Städtchen Poppi (der ehemaligen Residenz des berühmten Geschlechts der Grafen Guidi, in der malerischen toscanischen Provinz Casentino) begonnene und schon ziemlich vorgerückte Himmelfahrt Mariä (Oelgemälde) wurde nicht ganz vollendet. Die Jungfrau sitzt in den Wolken, mit gefaltenen Händen, von vielen Engeln umgeben. Unten sieht man den heiligen Johann Gualbert, den heiligen Cardinal Bernhard (degli Uberti), den heiligen Fidelis und die heilige Katha-

---

di P. Leopoldo. No. 32.). In Cortona befindet sich gegenwärtig eine Copie, eine andere in der von Buontalenti gebauten Capelle in dem schönen Parke zu Pratolino, sechs Miglien von Florenz, welchen Giambologna's kolossale Bildsäule des Apennin schmückt.

rina [1]). Dieses Gemälde hat einige sehr schöne Theile und gutes Colorit, ist aber im Ganzen keines der ansprechendsten unseres Künstlers. Die Stellung der Madonna hat etwas Gezwungenes und Ungraziöses, was man so selten bei Andrea findet, und in einzelnen Partieen der übrigen Figuren zeigt sich eine Trockenheit in der Behandlung, namentlich der Gewänder, die man nicht wohl auf seine Rechnung setzen kann [2]).

Ein anderes für eine Laienbrüdergesellschaft zu Pisa, die Confraternität der Wundmale, bestimmtes Gemälde, Madonna mit mehren Heiligen (Oelgemälde), scheint nicht viel mehr denn untermalt gewesen zu sein, als del Sarto

---

1) Francesco Granacci malte für die Nonnen von St. Georg zu Florenz ein Bild, auf welchem sich genau dieselben Heiligen mit der Gottesmutter befinden.

2) Dieses Bild kam unvollendet nach Poppi. Gemäß einer Notiz in Benci's schon genannten Lettere sul Casentino (p. 17.) wurde es von Vincenzo Bonilli von Poppi beendigt. Daraus läßt sich sowol die Jahrzahl 1540, als auch die Verschiedenheit einzelner Theile erklären. — Das Gemälde wurde von Poppi nach dem Palast Pitti gebracht, wo es sich gegenwärtig in der Stanza di Giove befindet.

starb. Giov. Ant. Sogliani, dessen Styl sich mehr demjenigen des Fra Bartolommeo annäherte, vollendete später dieses Bild, wie Vasari in dessen Leben berichtet. — Auf einem Throne sitzt Maria, den göttlichen Sohn haltend; zu ihren Seiten sieht man zwei Kinder, das eine als Engel, das andere mit den Zügen des Täufers. Unten, mehr nach vorn zur Seite, stehen die heiligen Franciscus und Bartholomäus, während ein heiliger Hieronymus knieend dargestellt ist. — Die Zeichnung ist schön und richtig, und die Wirkung im Ganzen angenehm; das Colorit hat sich ziemlich gut gehalten, obgleich das Bild nicht wenig gelitten hat und an einigen Stellen restaurirt worden ist [1]).

Noch muß hier einer Arbeit gedacht werden, mit welcher del Sarto durch die Signoria zu Florenz beauftragt ward, welche aber auch bei seinem unerwarteten Hinscheiden (vielleicht auch schon der politischen Veränderungen wegen) unvollendet blieb.

---

1) Das Gemälde stand auf dem Hauptaltare der Compagnia delle Stimate auf dem Platze San Francesco zu Pisa, bis man es, nach Aufhebung der Gesellschaft durch Peter Leopold (1785), in den Dom brachte, wo es sich noch jetzt befindet. — Vergl. *Morrona*, Pisa illustrata. I, 206. 207.

Es waren dies ausgemalte Cartons, mit denen bei festlichen Gelegenheiten die Geländer an der Tribune vor dem alten Palast zu Florenz umgeben werden sollten. In allegorischen Figuren waren die Stadtviertel, die berühmtesten Flüsse und Berge des Gebiets der Republik, und neben diesen die Staatsbürgertugenden darauf dargestellt; Kindergestalten hielten die Banner der Zünfte, um welche herum noch manche anderweitige Verzierungen angebracht waren. Bis wie weit dieses Werk fertig geworden, oder wohin es gekommen, wird aus Vasari nicht klar; wahrscheinlich unterblieb die Ausführung des ganzen Planes bei der 1530 erfolgten Umwälzung der Staatsverfassung der florentinischen Republik, die der medizeischen Familie als erbliches Herzogthum anheimfiel.

Es ist nun nöthig, von einigen Werken zu reden, welche unter del Sarto's Namen in den Galerien bekannt sind, bei welchen es indessen, da sie ihm nur durch Tradition zugetheilt werden und zum Theil von dem Charakter seiner übrigen Gemälde bedeutend abweichen, unmöglich ist, die Zeit ihres Entstehens auch nur mit einiger Zuver-

lässigkeit angeben zu können. Dazu gehört vorerst eine in der königlichen Galerie zu Dresden aufbewahrte heilige Familie (Oelgemälde). Die Madonna hält das Kind auf dem Schoße, im Begriff, es in einen kleinen Wagen zu setzen, mit welchem der heilige Joseph sich nähert. Zur Seite sitzt die heilige Elisabeth, neben welcher man ein Hündchen sieht, während drei Vögel auf dem Boden umherlaufen. Durch das Fenster blickt man auf eine Landschaft mit einer Burg. Weder in der Zeichnung der Köpfe und des Nackten, noch in dem Styl der Draperie und dem Farbentone dürfte dieses Bild, das bedeutend gelitten hat, sehr an Andrea's Weise erinnern. Namentlich scheint der Ausdruck des Kopfes der Madonna und der Haarputz von Allem, was man von Andrea kennt, verschieden und mehr dem Charakter der Raffael'schen Schule sich annähernd [1]).

---

1) Dresdner Galerie, XXXI. Abth. (s. Catalogue explicatif, p. 250. Das Bild, welches von P. E. Moïtte gestochen wurde (Recueil d'Estampes etc. de la gal. de Dresde. T. I. No. 7.), trägt die Inschrift:

ANDREs SART
F

Wenn del Sarto in dem ebengenannten Bilde Raffael nachahmte, vielleicht nur nach einem Entwurfe dieses Meisters malte, so wird ihm dagegen eine Copie (Oelgemälde) einer Raffael'schen heiligen Familie zugeschrieben, die sich im Museo borbonico zu Neapel befindet. Ist dies Gemälde wirklich von Raffael, so findet man darin jedenfalls viele Aehnlichkeit mit del Sarto's Style, welche gleichfalls in einer für ein Werk des Urbinaten ausgegebenen Darstellung gleichen Inhalts in der Tribune der florentinischen Galerie nicht zu verkennen ist. Auf Mariens Schoße sitzt das Jesuskind, welchem St. Elisabeth, hinter ihnen stehend, das Aermchen emporhält, damit es dem mit seinem Kreuzchen nahenden kleinen Johannes seinen Segen ertheilen solle. Der Pflegevater Christi

---

Ist es überhaupt von Andrea, worauf die Inschrift freilich schließen lassen sollte, so muß es eine Nachahmung irgend einer Composition Raffael's sein, was auch noch durch eine Notiz in dem obengenannten Kupferstichwerke glaublich gemacht wird, wo es heißt, in der Sammlung des Herzogs von Devonshire befinde sich eine Zeichnung, die mit diesem Bilde übereinstimme und von C. Kirkal in London unter Raffael's Namen gestochen worden sei.

kommt links von fern heran, wo man auf einen Brunnen und eine von einem Hügel geschlossene Landschaft die Aussicht hat, während man rechts einige Säulen erblickt [1]).

Die dresdner Galerie [2]) bewahrt ein Bild (Oelgemälde) von ausgezeichneter Schönheit, welches unter Andrea's Namen bekannt ist, die Vermäh-

---

1) Del Sarto's Bild befindet sich in der herzoglichen Galerie zu Gotha. G. Rathgeber erwähnt desselben (Kunstbl. 1832. Nr. 81.) mit folgenden Worten: „Maria ist in der schönsten Blüte der Jugend dargestellt. Sie zeigt sich als die züchtigste Jungfrau und zugleich als die liebevollste Mutter und ist verloren in der Anbetung der Gottheit ihres Sohnes, wie die aneinandergelegten Hände beweisen, deren Sanftheit höchst gelungen ist. Annens (?) Kopf ist wie eine Blume, die hinwelkend noch wohlgestaltet erscheint. Er kann als Muster dienen, wie man Alte vorstellen müsse. Der Knaben Körper endlich sind natürlich anmuthsvoll und erhaben zugleich." — Das Original, dessen Herr von Rumohr in seiner Arbeit über Raffael nicht erwähnt, wurde im Umriß gestochen von P. Lasinio, im Museo borbon. Vol. II. tav. 33. — Es wird bemerkt, daß sich in London eine andere Copie mit verschiedenem Hintergrunde und andern Abänderungen vorfinde.

2) XXIV. Abtheilung. (Catalogue explic. p. 231).

lung der heiligen Katharina [1]). Auf der höchsten von vier Stufen ist ein kleiner Thron errichtet, auf welchem unter einem Baldachin, dessen Vorhänge von zwei Engeln emporgehoben werden, die Jungfrau sitzt, mit dem göttlichen Sohne, der voll kindlicher Freude und Unschuld den Ring hält.

1) Unzählige Male hat dieser Gegenstand bereits Stoff zu künstlerischen Darstellungen geboten. Die heilige Katharina war zu Siena geboren und die Tochter eines Färbers, Jacopo di Benincasa. Sie starb 1380. (Acta Sanct. April. T. III. Antv. 1675). Ihre Canonisation durch Papst Pius II. (Piccolomini) hat Pinturicchio in seinen berühmten Fresken in der Bibliothek des Doms zu Siena abgebildet, sowie es vom Sodboma ein himmlisches Fresco gibt, auf welchem sie in Ohnmacht sinkend zwischen 2 Klosterfrauen dargestellt ist. — Es gibt übrigens noch eine andere Heilige gleiches Namens, welche sich in einer Vision mit dem Heilande vermählt sah, nämlich Katharina de' Ricci, geboren zu Florenz 1522, gestorben in einem Dominikanerkloster zu Prato, 1589, welche von Benedict XIV. heilig gesprochen wurde. Ihrer eigenen Aussage gemäß wurde sie in der Morgendämmerung des 9. April 1542 mit Jesu verlobt, der ihr einen roth emaillirten und mit einem Diamanten gezierten goldenen Ring ansteckte, wobei die Gottesmutter, Maria Magdalena, Thomas von Aquin und andere Heilige anwesend waren.

Dem Beschauer zur Linken kniet die schöne Figur der beglückten Heiligen, das Zeichen der Huld ihres himmlischen Erlösers mit jungfräulicher Demuth und Andacht erwartend, und ihr gegenüber die heilige Margarethe, ein kleines Kreuzchen haltend, den Ausdruck der Frömmigkeit und göttlichen Liebe in ihren anmuthvollen Zügen. Zu ihren Füßen windet sich der Drache der Sünde, der von nun an keine Gewalt mehr über sie hat, so grimmig auch sein zähneerfüllter Rachen drohen mag, und vor welchem der kleine Johannes, welcher mitten auf der untersten Stufe sitzt, das Lamm verbirgt, das er im Arme hält. Das Colorit ist harmonisch, mehr als gewöhnlich kräftig und von einer überraschenden Sanftheit in den Uebergängen und Mitteltönen. Das Bild ist vortrefflich erhalten [1]).

---

1) Es ist wol keinem Zweifel unterworfen, daß Domenico Puligo an diesem Bilde einen bedeutenden Antheil gehabt habe; entweder half er dem Andrea bei der Ausführung desselben, oder arbeitete nach einer Zeichnung desselben, woher die Verschmelzung von Beider Style. Hirt (Kunstbemerkungen rc. S. 30) sagt von demselben: „Dieses Werk ist in seiner leichten und mehr praktischen Manier gemalt. Die Zeichnung ist weniger streng, und der röthliche Farbenton erinnert an die Malweise

Während seiner Anwesenheit in Frankreich soll Andrea für den König einen jungen Tobias mit dem Engel gemalt haben, von welchem Argenville als in Paris vorhanden redet. Aus der Galerie zu Florenz gelangte ein Bild gleiches Inhalts in die Sammlung des Belvedere zu Wien [1]), wo es für einen Santo di Titi gegolten zu haben scheint. Lanzi bemerkt mit Hinweisung auf dieses Gemälde, daß del Sarto in den geistvollen Köpfen und im Lächeln oft die Grazie und Einfachheit Correggio's erreiche. Dieses Votivgemälde — wir folgen den Erläuterungen des Kupferwerkes

---

seines Freundes Puligo, auch in Hinsicht des Verblasenen, worin Andrea übrigens sich manchmal als einen großen Meister auswies und dadurch den Farben einen großen Zauber zu geben wußte." — Uebrigens bemerkt Vasari im „Leben des Puligo", daß dieser in Florenz eine Vermählung der heiligen Katharina in einem Tabernakel gemalt habe, was aber wahrscheinlich ein Fresco war.

1) Vergl. *Rosa*, Scuola italiana. p. 141, bei Lanzi, I, 131. — Zu Florenz befinden sich, im Palast Pitti und in der Galerie Corsini, zwei kleinere Bilder des Tobias mit dem Engel, die aus del Sarto's Schule hervorgegangen zu sein scheinen.

über die Belvederesammlung [1]) — wird von vier Figuren gebildet. Die Hauptfigur, der Engel Raffael, steht in der Mitte. Bewunderungswürdig schön und kunstvoll ist der Wurf eines hellgrünen Mantels über seine lilafarbene Tunica, und die Orangefarbe der oberen Flügel verschmilzt trefflich in den langen Federn zum Violett und Schwarzblau. Ein Theil der Galle des Fisches wird in der rechten Hand des Engels auf einer goldenen Schale sichtbar. Zu seiner Rechten steht der heilige Laurentius, ein Buch und zwei durch einen Ring verbundene Eisenstangen in der rechten Hand tragend; zu seiner Linken der zu ihm vertrauensvoll emporblickende junge Tobias, neben welchem ein Bologneserhündchen läuft. Im Vordergrunde links kniet ein ältlicher Mann, ohne Zweifel der Stifter des Bildes. Er sowie Tobias (der wahrscheinlich seinen Sohn darstellt) sind im florentinischen Costüm jener Zeit. Aus der Luft schaut Christus, das Kreuz haltend, auf die Gruppe hinab. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. Zeichnung und Stellung der Figuren sind gleich herrlich. Das Colorit hat kaum seines Gleichen,

---

1) Bd. IV., wo dieses Bild nach einer Zeichnung Perger's von C. Kotterba gestochen ist.

indem es so glänzend und durchsichtig ist, als wäre auf dem weißen Grunde lauter Lasurfarbe angewendet.

Die Gemäldesammlung der Brera zu Mailand besitzt ein kleines Bild (Oelgemälde) der Maria Magdalena, von welchem Piacenza in seinen Anmerkungen zum Baldinucci erwähnt, daß es sich im Besitz des Erzbischofs von Mailand befinde. Die Heilige ist in halber Figur dargestellt und in Grün und Roth gekleidet. In der rechten Hand hält sie ein Salbgefäß, während sie die linke an die Brust drückt. — Zwei kleine Skizzen, grau in grau auf Holz gemalt, befinden sich in der Sammlung des berliner Museums, wohin sie aus Herrn von Rumohr's Händen gelangt sind. Die erste derselben stellt eine Gesellschaft dar, welche sich mit Musiciren und Maskenspiel unterhält; die zweite mehre Figuren, die mit verschiedenen zu einem Bau gehörenden Arbeiten beschäftigt sind [1]).

Ein in der gräflich Marescalchi'schen Samm-

1) 1. Abtheilung, 3. Classe. Nr. 262. 266. f. Verzeichniß der Gemäldesammlung des königlichen Museums, von Dr. Waagen. 2. Aufl. S. 72. 73.

lung zu Bologna befindliches Portrait eines Mannes in schwarzer Kleidung, der einen Brief in der Hand hält, Halbfigur, auf Holz, wird gleichfalls, aber nur durch Tradition, für einen Andrea ausgegeben. Dieses Bild (Oelgemälde) soll einen Florentiner, Namens Niccolini, Geheimschreiber in der mediceischen Familie, darstellen. Es erinnert in der Behandlung an das gewöhnlich für del Sarto's Portrait gehaltene Bild eines jungen Mannes in schwarzer Kleidung im Palast Pitti, ohne aber dessen Schönheit bei Weitem zu erreichen. Auch die florentinische Galerie [1]) bewahrt zwei schöne Portraits (Oelgemälde), welche mit Andrea's Namen bezeichnet sind. Beide stellen Frauen, noch in jugendlichem Alter, dar. Die erste derselben, in schönem rothem Sammtgewande mit Pauschärmeln, hält eine Spule in der Hand, während die andere, welche ein blaues Kleid trägt, mit einem offenen Buche in der Hand dargestellt ist. Wen diese Bildnisse darstellen, ist nicht bekannt.

---

1) Im zweiten Zimmer der toscanischen Schule (Sala del frate).

Vor dem Uebergange zu einigen allgemeinen Schlußbemerkungen über del Sarto's Talent und Styl, ist es nöthig, über seinen persönlichen Charakter ein paar Worte beizufügen. Im Verlaufe der vorstehenden Darstellung ist schon mehrmals vorbeigehend davon die Rede gewesen, und es stellen sich daraus die allgemeinen Züge seiner Persönlichkeit zusammen, daß er ein gutmüthiger, bescheidener, anspruchloser, aber schwacher und von seinen eigenen Neigungen sowol als einem ihm überlegenen Weibe völlig beherrschter Mann war. Er scheint, entweder aus Mißtrauen in seine Kräfte, oder weil er sich von den Gewohnheiten und Sitten seiner Jugendjahre nicht loszureißen vermochte, nicht den Trieb gefühlt zu haben, sich einen ausgedehnteren und höheren Wirkungskreis zu verschaffen, und blieb, mit geringer Ausnahme, immerfort in dem Dunkel eines verhältnißmäßig niedrigen Standes, während er durch sein ausgezeichnetes Talent zu Höherem berufen war. Vielleicht aber, muß freilich hinzugesetzt werden, blieb er dadurch in den rechten Grenzen, innerhalb deren er sich zu einem der vorzüglichsten Maler des 16. Jahrhunderts zu bilden bestimmt war. Seine Undankbarkeit gegen seinen Wohlthäter, den König von Frankreich, und sein Benehmen gegen seine

eigenen Eltern, wirft einen Schatten auf seinen Charakter; doch muß auch dies mehr denjenigen, welche ihn umgaben und Alles über ihn vermochten, als ihm selbst zur Last gelegt werden.

Vasari erzählt ein Paar Anekdoten aus seinem Leben, welche, als Beitrag zu seiner Charakteristik, hier nicht übergangen werden dürfen. Im Jahre 1524 hatte ein wohlhabender Mann im Städtchen Prato, Namens Messer Baldo Magini, dort durch Antonio da San Gallo ein marmornes Tabernakel errichten lassen, welches er mit einem Bilde der heiligen Jungfrau zu schmücken wünschte. Man hatte dem Messer Baldo unseren Andrea als einen vortrefflichen Künstler gepriesen, und derselbe hatte schon unserem Maler wissen lassen, daß er ihn zu dieser Arbeit wählen werde, 'als Antonio da San Gallo einen seiner Bekannten, Niccolò Soggi, aus der Schule Perugino's, dazu empfahl, welcher ein sehr mittelmäßiger Maler war, aber von keinem Andern übertroffen zu werden wähnte. Andrea nun, in dem Glauben, daß er das Bild malen solle, begab sich mit seinem Freunde Puligo und andern Gehülfen nach Prato, wo er aber den Niccolò antraf, welcher nicht nur Messer Baldo völlig zu seinen Gunsten gestimmt hatte, sondern auch anmaßend genug war, sich gegen Andrea zu

vermessen: er wolle um jede beliebige Summe mit ihm wetten, daß er den Preis davontragen werde, wenn Beide um die Wette malten. Del Sarto aber gab ihm zur Antwort: Ich habe hier einen Knaben bei mir, der nicht viel von der Kunst versteht, willst Du mit diesem wetten, so bin ich bereit, das Geld für ihn einzusetzen. Mit mir aber sollst Du es um nichts in der Welt thun; denn wenn ich auch gewönne, so würde es mir doch keine Ehre bringen, und verlöre ich gar, so müßte ich mich vor allen Menschen schämen. Und nachdem er dem Messer Baldo gesagt, Niccolò werde das Bild sicherlich auf eine Weise ausführen, daß Alle, die zu Markte zögen, ihre Freude daran haben sollten, ging er gelassen nach Florenz zurück. — Andrea scheint sich übrigens in seiner Meinung von dem Talente seines Nebenbuhlers nicht geirrt zu haben; denn, wie Vasari im „Leben des Niccolò Soggi" erzählt, machte Dieser durch sein Bild, in welchem er die von Gott dem Vater gekrönte Gottesmutter mit Heiligen und dem knieenden Besteller des Gemäldes darstellte, weder sich selbst noch dem San Gallo Ehre, der ihn dazu empfohlen hatte.

Ein mittelmäßiger Maler, Namens Antonio del Giangi, brachte einst zu del Sarto eines seiner Gemälde mit der Bitte, ihm seine Meinung dar=

über zu sagen, und zu zeigen, ob irgend ein Fehler darin sei. Andrea, der bei seiner Höflichkeit doch auch aufrichtig war, gab dem Antonio Mehres an, was ihn nicht befriedigte, indem er ihm zu gleicher Zeit seine Gründe sagte. Da gerieth Jener in Wuth und sagte: Andrea, ich bin der Mann, Euch mit der Kunst in der Hand zu beweisen, daß dieses ein schönes Gemälde ist. Del Sarto gab ihm ruhig sein Bild zurück, mit den Worten: Ich habe Euer Werk untersucht, wie Ihr mich selbst darum zu bitten gekommen seid, weiter habe ich Euch jetzt nichts zu sagen; und damit ließ er den Unverschämten stehen.

Andrea's Bildnisse. — Del Sarto's Gesichtszüge, welche uns aus mehren in verschiedenen Lebensjahren gemalten Bildnissen bekannt sind, trugen gar nichts Ausgezeichnetes, aber jenen Ausdruck der Freundlichkeit, Einfachheit und Güte an sich, die uns als Hauptzüge seines Charakters entgegentreten. Vasari erwähnt dreier Bildnisse Andrea's, die er selbst gemalt: 1) jenes in dem Fresco die Epiphania, 2) in der Himmelfahrt Mariä, für G. B. Panciatichi begonnen, aber nicht vollendet, 3) eines kurz vor seinem Tode auf einem Ziegel gemalten. Der beiden ersteren ist oben bereits Erwähnung geschehen. Außerdem sind noch folgende

Portraits von ihm vorhanden oder werden doch als solche ausgegeben.

1) Ein Bild eines jungen Mannes in schwarzer Kleidung und mit schwarzem Barrett, mit sanften jugendlichen Gesichtszügen, dessen schon oben bei Erwähnung des Portraits eines Abgeordneten der Mönche von Vallombrosa, wofür man dasselbe auch wol gehalten hat, vorläufig Erwähnung geschehen ist [1]). Dieses Gemälde ist zwar als Andrea's Bildniß gestochen worden und wird gewöhnlich dafür angesehen; ich kann mich aber dennoch nicht überzeugen, daß es wirklich so sei. Abgesehen von dem hier unpassenden Costüm, scheinen mir die Gesichtszüge mit denen auf anderen beglaubigten Bildern kaum die entfernteste Aehnlichkeit darzubieten. Ueberdies ist namentlich das eine der

---

1) Dies sehr schöne Gemälde befindet sich im Palast Pitti (Stanza dell' assedio di Troia). Eine Wiederholung desselben, mit wenigen Abänderungen, aber Brustbild, während das erstere Kniestück ist, und als Gemälde von viel geringerem Verdienste, sieht man in der florentinischen Galerie (toscanische Schule, erstes Zimmer). Es wurde gestochen von M o r e l (Galerie de Florence et du palais Pitti. Bd. 1.) und P r a d i e r (Musée Napoléon. Bd. 1.).

beiden Exemplare so vortrefflich gemalt, daß es mir schwer scheint, anzunehmen, daß Andrea schon in dem jugendlichen Alter, welches dieses Bild zeigt, eine so ausgezeichnete Fertigkeit in Führung des Pinsels erlangt habe.

Von einem anderen Gemälde ist es nicht weniger zweifelhaft, daß del Sarto es gemalt habe, als daß es ihn darstelle. Man sieht darauf einen jungen Mann mit einem Barrett, welcher einer Frau einen offenen Brief zeigt [1]) — der allgemeinen Meinung nach Andrea, welcher seiner Gattin Lucrezia ein aus Frankreich erhaltenes Schreiben vorliest, das ihn an Erfüllung seiner Verpflichtungen mahnt. Freilich ist auch hier die Aehnlichkeit gering, doch möchte der erwähnten Annahme nicht geradezu zu widersprechen sein; jedenfalls scheint es indeß eher aus Andrea's Schule hervorgegangen als sein eigenes Werk. Dagegen dürfte an der Authenticität der nun folgenden wol kein Zweifel zu hegen sein. Dazu gehört vorerst ein Portrait, welches unsern Künstler in einem Alter von etwa 30 Jahren zeigt, in einfachem grünem Kleide und

1) Im Palast Pitti, Stanza di Giove. — Die Züge der Frau erinnern sehr an die der Lucrezia, wie sie uns in so manchen Gemälden Andrea's entgegentreten.

mit schwarzem Barrett[1]; und ein anderes, dem genannten in Hinsicht der Gesichtsbildung ähnliches und im Alter wenig verschiedenes[2]. Eine sehr schöne, frei und leicht mit schwarzer Kreide auf grauem Papier ausgeführte Originalzeichnung scheint zu den genannten Bildnissen als Entwurf gedient zu haben[3].

Das berühmteste unter den Bildnissen Andrea's ist das in seiner letzten Lebenszeit auf einem Ziegelstein gemalte, von welchem Vasari erzählt, er habe einst, da ihm eben Farben und Kalk bei einer Arbeit überschossen, seine Gattin gerufen und zu ihr gesagt: Komm her, da ich gerade diese Farben bei der Hand habe, so will ich Dich malen, damit man sehe, wie Du Dich für Dein Alter wohl erhalten hast, und wie dennoch Deine Züge sich verändert haben. Da aber die Frau, die eben etwas Anderes im Sinne hatte, nicht bleiben wollte, so

---

1) Im Palast Pitti, Stanza d'Apollo. — Eine Wiederholung, mit geringer Abweichung, in der florentinischen Galerie (toscanische Schule, zweites Zimmer).

2) Im Hause des Marchese Vincenzo Capponi zu Florenz.

3) In der Sammlung des Fürsten Stanislaus Poniatowski zu Florenz.

nahm Andrea einen Spiegel zur Hand und stellte sich auf dem Ziegel so gut dar, daß er lebend und natürlich erschien. Dieses Portrait, welches am Häufigsten gestochen worden, ist das einzige, welches wir aus seiner letzten Zeit von ihm besitzen [1]. Noch muß aber eines Gemäldes erwähnt werden, welches als Bildniß del Sarto's gilt, mit dem es eine nicht wohl zu verkennende, aber doch nicht auffallende Aehnlichkeit hat. Man sieht darauf einen Mann in mittleren Jahren mit etwas aufgedunsenen Gesichtszügen, der ein Glas in der Hand hält und einige Aepfel vor sich liegen hat — für einen Künstler freilich sonderbare Attribute, aber von dem genußsüchtigen Andrea vielleicht in Erinnerung an die in den lustigen Gesellschaften zugebrachten Stunden gemalt. Dieses Bildniß ist übrigens mit vieler

1) Dieses Portrait, das später im Besitze der Madonna Lucrezia war, sieht man gegenwärtig, sehr beschädigt, in der Sammlung der Malerbildnisse der florentinischen Galerie. Es wurde gestochen in den Ritratti d'uomini illustri toscani, Bd. IV.; in der Galleria di Fir. ill. (das ältere Werk in Fol.), und im Umriß von P. Lasinio. Außerdem ward es von Valori auf Stein gezeichnet und diente als Vorbild zu dem Holzschnitt, welcher Vasari's „Lebensbeschreibungen" beigegeben ist.

Sorgfalt und Liebe ausgeführt, sehr pastos gemalt und von bräunlichem Farbenton [1]).

Außer der schon obengenannten Marmorbüste von Caccini im Vorhofe der Servitenkirche sieht man eine andere von unbedeutendem Werthe über der Eingangsthür des Chiostro der Compagnia dello Scalzo.

Der verschiedenen Bildnisse der Lucrezia del Fede, deren Gesichtszüge ihr Gatte so vielen Madonnen und Heiligen lieh, ist bei Aufzählung der Werke del Sarto's gedacht worden. Noch muß hier folgender Portraits Erwähnung geschehen, welche von seiner Hand sein sollen. Auf dem einen derselben sitzt Lucrezia an einem mit einem Teppich bedeckten Tische, auf welchem ein aufgeschlagenes Buch liegt und eine kleine Bildsäule des Liebes-

---

1) Ehemals befand sich dieses Gemälde in der Galerie Ricci zu Florenz, von wo es in den Handel und dann in den Besitz des schon genannten Hrn. J. Sanford gelangte. — Es wurde sehr gut gestochen von G. Saunders, 1824. Zwei andere Portraits del Sarto's wurden gestochen von Esquivel und in den Portraits of painters, Theil 2. London, 1832. — Das Bildniß in dem Fresco der Epiphania ward lithographirt von G. Gozzini. Florenz, 1829.

gottes steht [1]. Auf einem zweiten sieht man sie fast ganz von vorn; um den Kopf hat sie ein weißes Tuch gebunden; ihr Anzug besteht aus einem gelben Kleide mit weißem Brusttuche [2].

---

1) Man sieht dieses Bildniß in der Sammlung des Fürsten Poniatowski. Es gehörte früher dem eifrigen Kunstfreunde Mariette (aus den Lettere pittoriche wohl bekannt), der gleichfalls ein anderes Portrait Lucreziens, rothe Kreidezeichnung, besaß. — Ein sehr mittelmäßiges Bild, angeblich del Sarto's Gattin darstellend und aus seiner Schule, findet sich in der florentinischen Galerie, zu Ende des ersten Corridors.

2) Aus Hrn. v. Rumohr's Händen in das berliner Museum gelangt (I. Abth. 3. Classe, Nr. 246).

Andrea del Sarto's letzter Wille *).

(Aus dem Generalarchiv der Contracte zu Florenz.)

Testamentum Andreani pictoris.

In Dei nomine amen. Anno Domini Domini Jesu Christi ab eius salutifera incarnatione 1527 inditione prima, et dies 27. mensis Decembris: Actum in populo Sancti Michaelis Vice-Dominorum de Florentia in conventu Ecclesiae Annuntiatae Servorum de Florentia. Coram notarium Ser Antonium Ser Stephani Danielli De

---

*) Dies Testament wurde gedruckt in der „Illustrazione storico-critica di una medaglia rappresentante Bindo Altoviti, opera di M. A. Buonaroti" (von D. Moreni. Flor. 1824. p. 217), sowie in Biadi's „Notizie inedite della Vita d' Andrea del Sarto".

Bagnano; Magister Andreas Angeli Francisci pictor, presentibus infrascriptis testibus, et rogatis ut supra

Magistro Joachimo Signorini de Signorinis,
Fratre Sebastiano Maliscotti de Alexandria,
Fratre Victorio Raphaelis Antonii de Florentia,
Fratre Tommasio Bartholomei de Florentia,
Fratre Thimotheo Joannis de Falconibus Civis Florentini,
Fratre Petro Benedicti de Minis de Florentia,
Fratre Joanne Baptista Bernardi de Florentia,
Omnibus fratribus professis Conventus Sanctae Mariae Annuntiatae Servorum de Florentia, professis in dicto conventu.

Cum nihil certius sit morte, nihilque incertius hora mortis, et prudentis est cogitare de morte, et providere animae, corpori, et rebus suis ne impreparatus inveniatur, ideo prudens vir magister Andreas Angeli Francisci pictor Florentinus dicti populi emancipatus ut discit a dicto Angelo, prout de eius emancipatione constat manu mei Notari infrascripti sub suo tem-

pore, sanus per Omnipotentis Dei gratiam mente, sensu, visu, intellectu, et corpore, nolens intextatus decedere, verum animae suae suorumque bonorum dispositioni salubriter providere per hoc nuncupativum testamentum, quod sine scriptis dicitur, disposuit, et textatus fuit in hunc qui sequitur modum, et forma ut infra.

In primis animam suam cum de hoc seculo migrare contigerit devote ac humiliter recommendavit et recommendat Omnipotenti Deo eiusque Gloriosissimae Matri Virgini Mariae totique caelesti Curiae paradisi; corporis vero sui sepulturam elegit, et sepeliri voluit in Ecclesia Sanctae Mariae Annuntiatae Servorum de Florentia, et cura; huius funus et exequias expendi voluit omni et id totum quod infrascriptis eius haeredibus libere videbitur et placebit.

Item iure legati reliquit, et ligavit operae Sanctae Mariae floris de Florentia libras tres secundum etc.

Item amore Dei, et pro remedio animae suae iure legati reliquit, et legavit Mariae filiae olim Caroli Dominici Berrettarii privignae innuptae quam modo dictus testator in filiam retinet apud se, hapothecam dicti testatoris ubi ad

praesens laborat et exercet artem suam picturae positam in dicto populo retro eius domum, et contraversus Monasterium Crucis de Florentia cum brachiis decem andantibus orti dicti testatoris versus domum dicti testatoris cum latitudine ordinaria, pro se nubendo et maritando, aut monasterium ingrediendo, ad eiusdem Mariae beneplacitum, et casu quo dicta Maria decederet antequam nubatur vel monacetur, dicta bona ut supra ligata revertantur ad infrascriptos eiusdem testatoris haeredes, ut infra instituendos, et casu quo dictus testator dictam Mariam nuberet, aut monacaret in vita sua, tunc voluit presens legatum esse inane, ac si paenitus factum non fuisset.

Item dictus testator reliquit dilectae Dominae Lucretiae suae uxori, et filiae olim Bartholomei Antonii Fidei, dotes suas quas asseruit esse florenos centum quinquaginta largos auri in aurum per dictum testatorem ut asseruit confessatus pro et manu Ser Andreae Banchi Notari publici Florentini sub suo tempore, cum hoc quod in dicta summa florenorum centum quinquaginta veniat medietas unius domus positae in via Sancti Galli, quae sibi data fuit in dotem sive partem dotis dictae Lucretiae quae medietas est

valoris et praetii florenorum quinquaginta auri largorum in aurum, et pro patet lib. II.

Et insuper memoria caritatis et amoris dictae dominae Lucretiae erga dictum testatorem prestitae; ideo dictus testator reliquit dictam dominam Lucretiam usufructuariam omnium et quorumcumque bonorum ubicumque positorum, et existentium, ita quod non importet alimenta tantum, sed totum liberum consequatur usufructum omnium bonorum praedictorum toto tempore vitae dictae dominae Lucretiae, et eius vita naturali durante, et prohibuit infrascriptis suis haeredibus petere, et detrahere summam de tali usufructu, quia expresse voluit ea vivente dictos haeredes nihil praeterea petere possint, et eam usufructuariam reliquit, ut supra vidua stante, et vidualem et honestam vitam servante, et dotes suas non petente. Et casu quo dicta domina Lucretia nupserit et ad tertia vota transiverit, tunc et eo casu ultra dictas eius dotes reliquit et legavit dictae dominae Lucretiae omnes eiusdem dominae Lucretiae pannos tam lineos quam lanos, et manicas suetas addorsum dictae dominae Lucretiae, et insuper unum annulum aureum ad beneplacitum dictae dominae.

In omnibus autem aliis suis bonis suos hae-

redes universales instituit, fecit et esse voluit omnes et quoscumque eiusdem testatoris filios masculos legitimos, et naturales nascituros ex se et dicta domina Lucretia eius uxore legitima aequis portionibus, et eos ad invicem substituit vulgariter, et pupillariter, et per fideicommissum; et casu quo foeminae nascerentur, voluit tales filias foeminas dotari de bonis suis secundum eiusdem testatoris qualitatem, et gradum. Si vero dictus testator decesserit, sine filiis masculis ut supra, tunc et eo casu suum haeredem universalem in omnibus dictis suis bonis instituit Franciscum eiusdem testatoris fratrem carnalem si supervixerit dicto testatori, et si decesserit dictus Franciscus, eidem substituit Dominicum etiam fratrem carnalem dicti testatoris, et eidem Dominico decedenti substituit maiorem natu ex filiis, et descendentibus ex dicto Francisco et Dominico, et sic successiva usque in infinitum, et donec durabit linea masculina dicti Francisci et Dominici. Talibus maioribus natu substituit maiorem natu ex descendentibus dicti Francisci et Dominici, ita quod effectus sit quod semper unus tantem ex maioribus natu, et descendentibus predictis, sit haeres et non plures, quibus quidem suis haeredibus prohi-

buit, et vetuit alienationem bonorum mobilium dicti testatoris, quia voluit semper remanere in eius familia, exceptorum, et praeterea quod possit alienari dictis suis bonis pro dotandis filiabus foeminis legitimis, et naturalibus nascituris ex dicto testatore, et eius uxore legitima, et non aliter quoque modo. Et casu quo dicti eius haeredes vel alter, eorum dicta bona alienaret ut de dictis bonis declaravit venditionem non valere, et ipsam et ipsas annullavit et annullat, et si alienassent filii, et descendentes dicti testatoris talia bona, sic alienata voluit devenire ad alios non alienantes, et si alienarent suprascripti maiores natu, ut supra instituti, voluit ratam alienatam tali casu devenire ad alios non institutos eius fratres vel descendentes ex eis in stirpe, et non in capita.

Et deficiente linea masculina eius fratrum, tunc et eo casu substituit eis hospitale Innocentium de Florentia, cum hoc quod sic dictum hospitale, et hospitalarium eiusdem, teneatur de dimidia dictorum bonorum nubere puellas natas et descendentes ex dictis fratribus dicti testatoris si extabunt; alia vero medietas sit dicti hospitalis, et si tunc non extabunt dictae puellae ex dictis lineis, omnia dicta bona sint dicti

hospitalis; et insuper teneatur dictum hospitalem, et hospitalarium celebrari facere missas Sancti Gregorii pro anima dicti testatoris in hoc et super hoc conscientiam dicti hospitalarii aggravando.

Et hoc dixit et asseruit esse et esse velle suum ultimum testamentum etc. cassans etc.

Ser Antonius Ser Stephani de Bagnano rogatus fuit.

Druckfehler:

S. 66 Z. 8 von oben statt: Clemens VII). Dessen
lies: Clemens VII) dessen

el Sarto's.

Zeit d… ste…	Ort, wo sie sich jetzt vorfinden.
15	Ungewiß. Ehemals in der Servitenkirche zu Florenz.
.	Compagnia dello Scalzo, Florenz.
.	Ebendaselbst.
.	Kirche S. Jacopo zu Florenz.
15	Vorhof der Servitenkirche, Florenz.
i.	Ebendaselbst.
.	Ebendaselbst.
.	Ebendaselbst.
.	Ebendaselbst.
.	Comp. dello Scalzo.
.	Florenz.
.	Galerie Pitti, Florenz.
.	Nachmals bei Pietro Pesaro in Rom.
.	Später bei Ottavian de' Medici.
1.	Vorhof der Servitenkirche, Florenz.
.	Ebendaselbst.
.	Unbekannt. Ehemals im Mugello.
.	Ehemals im Hause Girolami.
.	Ehemals in S. Maria della neve, Flor.
.	Bei Herrn Poggi in Florenz.
.	Grosvenor House, London.
.	Pal. Barberini, Rom.
15.	Verschwunden.
.	Galerie Pitti.
.	Belvedere, Wien.
.	Königl. Bildergalerie in München.
.	Ebendaselbst.
.	Ebendaselbst.

er.	Ort, wo sie sich jetzt vorfinden.
. . . . .	Nocchi'sche Kunsthandlung, Florenz.
. . . . .	Gal. Sciarra, Rom.
. . . . .	Gal. Colonna, Rom.
. . . .	Gal. Fesch, Rom.
. . . . .	Gal. Borghese, Rom.
. . . . .	Gal. Vallardi, Mailand.
. . . . .	Beim Marq. v. Barol, Turin.
. . . . .	Ehemals in d. Fries'schen Sammlung.
. . . . .	Beim Fürsten Colloredo, Prag.
. . . . .	Sammlung d. Prinzen v. Oranien.
. . . . .	Später bei Gino Ginori.
. . . . .	Kam nach Frankreich.
ari. . . .	In der Servitenkirche, Florenz.
P. Lasinio.	Tribüne der Galerie, Florenz.
. . . .	
. . . . .	Gal. Pitti, Florenz.
. . . . .	Gal. des Louvre, Paris.
. . . . .	Ebendaselbst.
. . . .	Ebendaselbst.
. . . . .	Garten d. Servitenklosters, Florenz.
. . . . .	Akad. der schönen Künste, Florenz.
. . . . .	Belvedere, Wien.
. . . . .	Akad. der schönen Künste, Florenz.
) u. A. .	Comp. dello Scalzo, Florenz.
) u. A. .	Ebendaselbst.
acca u. A.	Ebendaselbst.
en u A.	Ebendaselbst.
. . . . .	Ehemals vor Porta Pinti, Florenz.
. . . . .	Gal. Stafford, England.
. . . . .	Zu Poggio a Caiano bei Florenz.
. . . .	Gal. Pitti, Florenz.

Zeit des Ent- stehe	Ort, wo sie sich jetzt vorfinden.
152	Galerie Pitti, Florenz.
	Königl. Gemäldesammlung in Madrid.
	Schönborn'sche Gal. zu Pomersfelden.
152	
	Gal. Pitti, Florenz.
	Königl. Galerie in Dresden.
152	Comp. dello Scalzo.
	Ebendaselbst.
152	Ebendaselbst.
	Ebendaselbst.
	Museo Borbonico, zu Neapel.
	Später beim Bischof de' Marzi.
	Kreuzgang der Servitenkirche in Florenz.
152	Akad. der schönen Künste, Florenz.
	Ebendaselbst.
	Gal. Pitti, Florenz.
	Kam nach Sarzana, dann nach Genua.
1526–	
	Abtei San Salvi, bei Florenz.
	Ebendaselbst.
152	
	Im Dom zu Pisa.
152	Galerie der Uffici zu Florenz.
	Gal. Pitti, Florenz.
	Später in d. Kirche degli Angeli, Flor.
	Gal. Pitti, Florenz.
1529	Königl. Galerie zu Dresden.
	Museum zu Lyon.
	Bei Zondadari, Florenz.

FOLDOUT

NOT

DIGITIZED

zer.	Ort, wo sie sich jetzt vorfinden.
. . . . . .	Kam nach Neapel.
. . . . .	Gal. Pitti, Florenz.
. . . . . .	Gal. Brignole in Genua.
. . . . . .	Gal. Pitti, Florenz.
. . . . . .	Ehemals am Pal. d. Podestà, Florenz.
. . . . . .	Ehemals in der Gal. Pitti.
. . . . . .	Bei Hrn. Sanford in Florenz.

nisse Andrea's und seiner Gattin.

. . . . .	Gal. Pitti, Florenz.
. . . . . .	Ebendaselbst.
. . . . . .	Ebendaselbst.
. . . . . .	Im Dom zu Pisa.
. . . . . .	Königl. Galerie zu Dresden.
. . . . . .	Herzogl. Galerie zu Gotha.
. . . . . .	Königl. Galerie zu Dresden.
. . . . . .	Belvedere, Wien.
. . . . .	Gal. der Brera, Mailand.
. . . . . .	Gal. des königl. Museums, Berlin.
. . . . . .	Gal. Marescalchi, Bologna.
. . . . . .	Gal. der Ufficj, Florenz.

. . . . . .	Gal. Pitti, Florenz.
. . . . . .	Gal. der Ufficj, Florenz.
. . . . . .	Gal. Pitti, Florenz.
. . . . . .	Ebendaselbst.
. . . . . .	Gal. der Ufficj, Florenz.
. . . . . .	Im Hause Capponi, Florenz.
A.	Gal. der Ufficj, Florenz.
. . . . . .	Bei Hrn. Sanford, Florenz.
. . . . . .	Gal. Poniatowski, Florenz.
. . . . .	Gal. des königl. Museums, Berlin.